TONIO HÖLSCHER

el NADADOR de PAESTUM

JUVENTUD, EROS Y MAR EN LA ANTIGUA GRECIA

CRÍTICA

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Introducción
Dedicatoria
Cita
1. Tumba, ciudad y estilo de vida: los retos de un fabuloso hallazgo
2. ¿Escatología o vida terrenal?
3. Efebos en el mar: imágenes
4. Efebos en el mar: lugares
5. Doncellas en el mar: imágenes
6. Doncellas en el mar: ¿lugares?
7. Etapas y espacios de la vida
8. Héroes y doncellas míticos, en el bosque y en el mar
9. Cuerpo, belleza y cultura de la acción inmediata
10. Imágenes de la vida desde la perspectiva de la muerte
11. La tumba de Paestum: el difunto, el contexto de su vida y el espacio de su muerte
12. Una perspectiva general
Anexo. Sobre la investigación acerca de la Tomba del Tuffatore
Referencias de las ilustraciones
Notas
Créditos

Visita Planetadelibros.com y
descubre una
nueva forma de disfrutar de
la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos

exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

Sinopsis

Nadie que haya visto la impresionante tumba del nadador en Paestum, cerca de Nápoles, ha podido escapar a su influjo.

Descubierta en 1968, sus frescos son el único ejemplo que se conserva de la gran pintura de los inicios del arte griego clásico. La imagen del efebo en una elegante cabecera ha planteado grandes rompecabezas a los investigadores: ¿cuál es el significado del motivo de la vida que brota en una tumba? Tonio Hölscher descifra el significado múltiple de esta obra de arte singular y, con una amplia visión histórica, presenta aspectos centrales de la antigüedad griega: la cultura de la juventud y su papel para la sociedad, el erotismo como fuerza aglutinante de las comunidades humanas, la importancia del cuerpo atlético y la bella apariencia en la vida social, los conceptos de los espacios vitales del mar y la naturaleza libre como contramundo de la alta cultura de la vida urbana.

El nadador de Paestum

Juventud, eros y mar en la antigua Grecia

Tonio Hölscher

Traducción castellana de Lara Cortés Fernández

CRÍTICA

Introducción

La imagen del nadador que aparece en una tumba de Paestum (en griego, Poseidonia) es una de esas pocas obras artísticas de la Antigüedad que atrae inmediatamente la mirada de los espectadores más variopintos y queda grabada para siempre en su memoria. Para los amantes del arte, este ejemplo único de la gran pintura griega supone una reconfortante irrupción de colores vivos en medio del blanco mundo de las imágenes en mármol de la época, y el inusitado motivo del salto de cabeza brilla con una elegancia y una gracia corpóreas de cuyo encanto es difícil escapar. Para los investigadores, en cambio, esta imagen constituye —precisamente por su singularidad— un reto sin precedentes: de manera consciente o inconsciente, sentimos que, mientras no la hayamos entendido, tampoco entenderemos una parte fundamental de la cultura de la Antigüedad.

Y, sin embargo, a primera vista la pintura parece fácil de comprender: un joven se lanza de cabeza al agua desde una torre. En la tumba aparece, además, la escena de un animado simposio (es decir, un banquete), un motivo frecuente y muy conocido en el arte y la literatura de la Antigüedad. No obstante, es evidente que la contradicción entre el carácter supuestamente cotidiano de la escena del baño, por una parte, y su singularidad en el arte, por otra, constituye un hallazgo perturbador: ¿tendrá la imagen del nadador un significado más allá de la cotidianeidad? ¿Se trata de una representación de una vida realmente vivida o es más bien un símbolo de ideas y esperanzas sin fundamento real? ¿Tendrá también el simposio un sentido simbólico? ¿Y cómo deben interpretarse estas imágenes en una tumba?

Siempre he estado convencido de que estas pinturas deben entenderse como escenas del dinámico contexto de vida de una

cultura. Pero las convicciones no bastan por sí mismas. Solo cuando encontré hallazgos y testimonios que permitían ubicar los motivos de las pinturas en los espacios y los tiempos reales de la vida de los griegos me fue posible tender un puente hacia ese contexto de la vida terrenal en la Antigüedad.

Las imágenes y los temas de esta tumba tienen tal atractivo que me parece oportuno darlas a conocer a un público más amplio. Por eso, en esta obra he intentado evitar las argumentaciones académicas y el lenguaje teórico especializado, y he dejado las evidencias y los debates científicos para el anexo que aparece al final.

La primera vez que propuse la interpretación de la Tomba del Tuffatore que presentaré aquí fue en Tubinga, en la ceremonia de despedida del arqueólogo Thomas Schäfer, al final de su carrera docente. Él mismo y Heidi Hanlein-Schäfer habían sido mis primeros doctorandos cuarenta años atrás, en una época —los años setenta— de despertar general de la juventud. Era un momento propicio para volver a preguntarse por la situación de los jóvenes en la Antigüedad, pero con la mirada puesta también en el presente. La fascinación que despierta en nosotros ese nadador que se lanza de cabeza en Paestum se debe, en buena medida, a que corresponde a una concepción cultural de la juventud en la que se dejaba un amplio margen de libertad a los adolescentes, quienes, durante su tránsito hacia la condición adulta, podían estar en un mundo propio, más allá del orden normativo de la vida; un mundo de euforia y alegría de vivir. Así, la escena se convierte en la antítesis del control absoluto con el que hoy en día los preparamos para la «vida en serio», a través de los caminos asfaltados de la formación curricular, acotados por las exigencias del cumplimiento del deber, los certificados y los exámenes estampados en serie. Obviamente, en nuestros días los ciudadanos de la Antigüedad ya no nos sirven como modelo para nuestras formas de vivir en sociedad: desde su época hasta ahora, las visiones culturales y antropológicas del ser humano, de su cuerpo y de su alma han cambiado demasiado. Pero en un sentido más general siguen siendo aún hoy un acicate para la reflexión: los griegos apostaron

con un enorme entusiasmo por el desarrollo del cuerpo, del espíritu, de la alegría de vivir y del amor por el riesgo, y lo hicieron muy bien, además.

Por todo ello, dedico este libro a mis alumnas y alumnos, que siguen enfrentándose a los estimulantes retos que nos plantea la cultura de la Antigüedad.

En mi trabajo sobre la Tomba del Tuffatore, que tan gratificante ha sido siempre para mí, he recibido ayuda y apoyo desde diversos frentes. Gabriel Zuchtriegel acogió el proyecto de esta obra con una alentadora aprobación, profundizó sus tesis, revisó de forma crítica el texto y lo mejoró con sus pertinentes indicaciones. Aliki Moustaka, Victoria Sabetai y Katja Sporn me pusieron sobre la pista de importantes hallazgos y monumentos. Daniel Graepler, Gustav Adolf Lehmann y Anne Paule también me proporcionaron útiles consejos. Por último —aunque esto no signifique que su contribución fuese menor—, Fernande Hölscher me acompañó en mi trabajo de escritura con su inspiradora alegría y su espíritu crítico. A todos ellos les doy las gracias de corazón.

Con su estimulante compromiso, Christoph Selzer incorporó el borrador de este libro al programa de la editorial Klett-Cotta, determinó en buena medida la forma definitiva de este texto, animándome a ampliar la información sobre la historia cultural, y acompañó el proceso de impresión con su comprensión y sus abundantes ideas. Marina Scheuermann y los encargados y encargadas de la edición de imágenes y la maquetación dieron a este libro un aspecto visual del que me siento enormemente satisfecho. Con su seguro dominio del idioma, Petra Glockner corrigió el texto. También para todos ellos va mi sincero agradecimiento.

TONIO HÖLSCHER

Heidelberg, febrero de 2021

A mis alumnas y alumnos

¡El mundo es bello! Y eso es precisamente lo que es tan triste.[1]

STANISŁAW JERZY LEC

1

Tumba, ciudad y estilo de vida: los retos de un fabuloso hallazgo

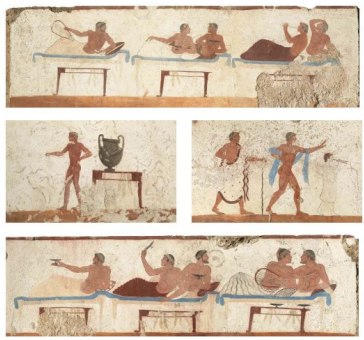
El 3 de junio de 1968, los arqueólogos italianos que por aquellos años estaban excavando la necrópolis de la antigua ciudad de Paestum (en griego, Poseidonia) bajo las visionarias órdenes de su director, Mario Napoli, se encontraron, para su enorme sorpresa, con una tumba que confirió a este lugar histórico —que, en cualquier caso, ya era famoso— un punto de atracción completamente nuevo (ilustraciones 1 a 6). Su interior, en forma de caja, con una base de 1,93 por 0,96 metros y una altura de 0,79 metros, estaba decorado en sus paredes y en su cubierta horizontal con una serie de singulares pinturas de gran calidad artística. Cada uno de los muros y también el techo estaban formados por una losa maciza de piedra caliza. Aquellas losas se habían unido con tal esmero y se habían revocado con tal delicadeza que los colores de sus fascinantes frescos se habían conservado intactos.

En las cuatro paredes aparecía un simposio con seis divanes de banquete (los *klines*). En la mayor parte de ellos, se reclinaban parejas formadas por un hombre maduro y otro joven. La diferencia de edad entre los personajes se había representado con precisión: los adultos se mostraban con barba poblada y bigote; los muchachos, con patillas y perilla, como efebos imberbes. Las figuras aparecían en diferentes situaciones. En el centro del muro longitudinal norte, el hombre más joven arrojaba, con un elegante movimiento, las últimas gotas de vino de su copa hacia un objetivo imaginario: se plasmaba así el popular juego del *cótabo*, que se

practicaba para ganarse los favores de una persona amada. Su compañero, en cambio, contemplaba embelesado a sus dos vecinos, que habían dejado sus copas sobre la mesa y estaban ya entregados al juego amoroso: el más joven tañía aún las cuerdas de la lira, mientras que el mayor atraía hacia sí su cabeza, y ambos hacían ademán de besarse (el de más edad, con mirada ávida; el de menos edad, con un gesto de la mano que expresaba el debido recato). En la pared opuesta, los miembros de la pareja del centro se miraban, aún en actitud contenida. Sin embargo, a la derecha, un joven tocaba una flauta doble (el *aulós*), y su ejecución musical provocaba que su compañero elevara la mirada hacia las alturas, como extasiado, con una mano sobre la cabeza y la boca abierta para entonar una canción. En ambos grupos de imágenes, aparecía un hombre mayor, solo, recostado en un tercer *cline*. Uno de ellos extendía su copa como en un gesto de bienvenida. El otro, en cambio, exhibía ostentosamente su lira con una mano, mientras que con la otra sostenía un huevo (es probable que fuese el regalo de algún amante), mientras volvía la cabeza con curiosidad en la misma dirección. En los rostros y en los gestos se desplegaba un amplio abanico de emociones.

En uno de los laterales estrechos de la cámara funeraria aparecían otros dos participantes. Uno de ellos era un hermoso joven, sin barba y con el cuerpo desnudo —aunque provisto de un llamativo chal azul—, que levantaba la mano en un gesto de saludo. Tras él, un hombre de más edad, con barba, amplio manto y bastón. Precediéndolos, una muchacha, aún muy joven, que tocaba el *aulós*. Se ha barajado tanto la posibilidad de que estén llegando como la de que se estén yendo, pero si se observan las restantes escenas prácticamente no hay lugar a dudas: en la pared situada tras ellos nadie parece prestar atención a su supuesta partida, pero, en el muro ubicado delante, el hombre que bebe en soledad los saluda extendiendo su copa, en alegre respuesta al gesto que hace el primer joven. Es evidente que los dos nuevos invitados se disponen a participar en el banquete y no parece desacertado suponer que se tumbarán junto al hombre adulto que aún no tiene pareja. Probablemente, la muchacha se ocupará de

amenizar la velada con su música cuando los hombres hayan avanzado con el ágape: a diferencia de la cítara y la lira —suaves instrumentos de cuerda—, el *aulós*, una especie de oboe con sonido agudo, se solía utilizar en los simposios para crear una atmósfera cautivadora y estimulante.



Ilustraciones 1 a 4: Hombres en el simposio. Tomba del Tuffatore, Paestum. Hacia 480 a. C.

En el lateral estrecho de enfrente aparece, sobre una mesa, la crátera de metal, como fuente y origen de la vitalidad erótica del simposio. Junto a ella hay un efebo dispuesto a pasar a la acción. Este personaje —el único que está completamente desnudo— ofrece vino a los invitados. Resulta casi imposible imaginar un ambiente más hermoso para alguien que deba yacer en una tumba.

Sin embargo, el elemento que más llamó la atención en su momento —y lo sigue haciendo aún hoy— es la losa que cubre la cámara, en cuya cara interna aparece un motivo que inmediatamente atrae hacia sí todas las miradas: se trata del «nadador», que dio a esta sepultura su nombre, la «Tomba del Tuffatore». Observamos aquí un paisaje natural de una delicadeza extraordinariamente sobria: una masa de agua con una superficie ligeramente ondulada; en la orilla, una construcción parecida a una torre, de aspecto difícilmente reconocible, aunque en ella se consigue distinguir una cubierta que sobresale. Desde esta estructura se lanza, de cabeza, un joven, con el cuerpo desnudo tensado con gran elegancia, la región lumbar contraída, los glúteos

tersos, los brazos y las piernas bien extendidos. De su perfil elástico solo sobresalen su miembro —pequeño, según los gustos de la Antigüedad— y, sobre todo, su cabeza, que, provista de unas incipientes patillas, permanece erguida en dirección al punto en el que se producirá la zambullida. Resulta singular la pequeñez del saltador en medio del amplio campo visual vacío que abarca la imagen. Tan solo dos delicados árboles —uno de ellos, en la orilla opuesta; el otro, en la esquina de la imagen que queda tras la figura— despliegan sus ramas como en un afán erótico por alcanzar al hermoso efebo. La escena transcurre en plena naturaleza; incluso su marco se curva de manera orgánica en las esquinas, en las que una serie de palmetas y volutas de aspecto vegetal crecen adentrándose en la imagen.

Ilustraciones 5 y 5a: Efebo lanzándose de cabeza al mar. Tomba del Tuffatore, Paestum. Hacia 480 a. C.

El «nadador» se convirtió inmediatamente en un potente símbolo de Paestum. De hecho, se hizo un elemento omnipresente en los libros de historia del arte griego. El cineasta y periodista francés Claude Lanzmann lo presentó en su recopilación de artículos *La tombe du divin plongeur* (*La tumba del sublime nadador*) como el motivo central de su vida, que él contemplaba como una sucesión de saltos de cabeza hacia la incertidumbre. En alemán, esta obra se ha traducido como *Das Grab des göttlichen Tauchers* («La tumba del divino buceador»), poniendo así el acento en la

idea de inmersión, que no aparece como tal en la imagen, pero permite despertar nuevas y evocadoras asociaciones.

Lo cierto es que ya antes de este descubrimiento a la antigua Paestum no le faltaba precisamente esplendor histórico. Poco antes del año 600 a. C., un grupo de griegos procedentes de Síbari —ciudad de lujo legendario situada en el sur de la península itálica— fundaron una colonia en la extensa costa meridional de la península sorrentina, cerca de la desembocadura del río Sele, a la que bautizaron como Poseidonia, en honor de Poseidón, el dios del mar. Muy pronto, la llanura extraordinariamente fértil que rodea a la ciudad —y en la que aún hoy pastan las manadas de búfalas con cuya leche se elabora la mejor *mozzarella* de Italia— se convirtió en fuente de una creciente riqueza, como quedaba patente en el espacioso trazado de Poseidonia, con una red ortogonal de calles y un amplio centro urbano provisto de una gran ágora y de monumentales santuarios. A lo largo del tiempo, tres magníficos templos, en un estado de conservación asombrosamente bueno, han venido dando testimonio del periodo de mayor florecimiento de la ciudad, es decir, de los siglos VI y V a. C. Los viajeros europeos que en los siglos XVIII y XIX recorrían el continente como parte de su formación y que, como hizo Goethe, se aventuraron más allá de los cuidados y protegidos destinos de Roma, Nápoles y Pompeya para adentrarse en el sur de Italia, contemplaron aquellos santuarios griegos de Paestum —que prácticamente eran los únicos vestigios de la cultura griega a los que podían tener acceso— como elementos de un mundo extraño, pero también sumamente fascinante. Y quienes miraban aún más allá y no se limitaban al gran arte arquitectónico de los templos tenían la oportunidad de contemplar también las murallas urbanas mejor conservadas de la Antigüedad prerromana, que databan de una época posterior: se trataba de una inmensa fortificación de bloques de piedra caliza, erigida en la segunda mitad del siglo IV a. C. En aquel tiempo la ciudad estaba ya en buena medida bajo el influjo de los lucanos, pueblo local que, a medida que penetraba en las costas, fue provocando importantes enfrentamientos bélicos, hasta que en el año 273 a. C. se fundó en la zona una colonia de ciudadanos

romanos con el nuevo nombre de Paestum.

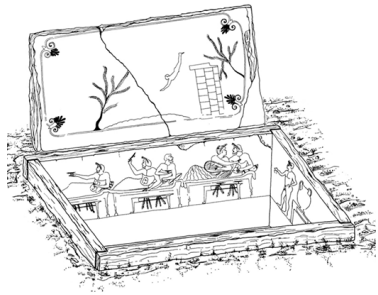


Ilustración 6: Tomba del Tuffatore, Paestum. Vista de la cámara funeraria. Hacia 480 a. C.

Ya en el siglo XX, una serie de nuevos descubrimientos volvieron a acrecentar enormemente el esplendor de Paestum como enclave artístico. Al norte de la ciudad, en la desembocadura del río Sele, se excavó un santuario de la diosa Hera, un lugar situado fuera del espacio urbano en el que, según todos los indicios, se reunían principalmente las jóvenes para celebrar ritos de iniciación. Además, se hallaron dos grandes edificios del siglo VI a. C. destinados al culto, que se encontraban adornados con grandes series de paneles provistos de relieves (metopas). Una de ellas, de formas sumamente recias, contiene el mayor número —con diferencia— de imágenes de mitos griegos que se haya visto jamás en una construcción de la Antigüedad: los trabajos de Heracles (ilustración 7); la guerra de Troya; Áyax, que, en su locura, hundió su espada en su propio cuerpo; Sísifo, que empujaba en vano una piedra monte arriba... Un panorama completo de hazañas gloriosas y destinos heroicos. La otra serie incluye también un grupo de muchachas que, ataviadas con ricos y elegantes ropajes, ejecutan una danza seductora y llena de gracia con ocasión de la festividad de la diosa (ilustración 8). Ambas series son únicas en las artes plásticas griegas.

Con este brillante estilo de vida, Paestum se configuraba como avanzadilla del mundo griego en la periferia septentrional,

frente a las culturas de los pueblos locales de la península itálica, muy distintas, aunque igualmente desarrolladas. Inmediatamente al norte del territorio de Paestum, los etruscos, procedentes de la zona septentrional y con una importante cultura del metal y de la cerámica, llevaban siglos poblando y colonizando la región que se extiende en torno a la actual Pontecagnano. También otros grupos étnicos habían construido centros de gran nivel en el interior montañoso de la península. Aquella era una época de amplios vínculos políticos, económicos y culturales, pero también de enfrentamientos y conflictos. En su posición fronteriza, los habitantes de Paestum debieron de desarrollar una clara conciencia de las particularidades de su cultura y de sus diferencias.

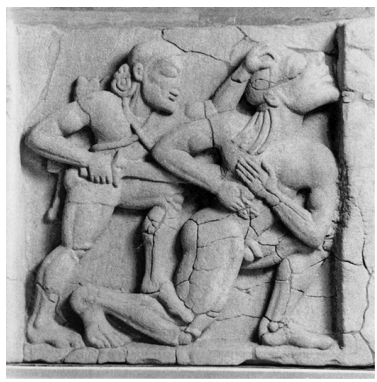


Ilustración 7: Heracles matando al gigante Alcioneo. Metopa del primer templo arcaico de Foce del Sele. Paestum, Museo Archeologico Nazionale. Hacia 550 a. C.

Las excavaciones que se llevaron a cabo durante los años sesenta en las necrópolis situadas fuera de las murallas de la ciudad pretendían sacar a la luz algo más que grandes obras de arte: querían profundizar en el conocimiento de la historia social y cultural de Paestum en la Antigüedad. Poco antes se habían desarrollado planteamientos teóricos y métodos que permitían principalmente evaluar los ajuares funerarios como testimonio de las concepciones sociales. Las tumbas que se habían descubierto recientemente en Paestum, que databan en su mayoría del siglo

IV a. C., es decir, del tiempo en que los lucanos se estaban expandiendo, brindaban documentos totalmente inesperados con los que responder a esas preguntas: las cámaras funerarias subterráneas ofrecían en sus paredes, a través de pinturas locales de trazos relajados, diversas escenas de la vida social de las élites locales de esa nueva época: aparecen, entre otros personajes, guerreros enfrentados en duelos, regresando triunfantes de sus campañas militares o siendo recibidos por sus esposas con vasijas para las libaciones (ilustración 9), o bien atletas en pleno combate o en una carrera... En definitiva, aquella sociedad demostraba a través de sus tumbas que daba una gran importancia a los logros bélicos y al estatus social.

Cuando los arqueólogos abrieron una tumba de un siglo antes, en concreto del año 480 a. C., aproximadamente, se encontraron con una extraordinaria sorpresa: sus pinturas eran muy cercanas al estilo griego, pero sus motivos evocaban un mundo cultural completamente distinto. Una vez más, la griega Poseidonia/ Paestum guardaba en su seno una excepcional obra de arte, en esta ocasión de una trascendencia muy especial, porque la tosca pintura griega de la época —que en la Antigüedad era aún más apreciada que la escultura griega, tan celebrada, sin embargo, en la Edad Moderna—, prácticamente se había perdido por completo. En aquellos tiempos solo se conocían tumbas de pinturas murales de otras culturas externas al mundo griego, concretamente de los etruscos, en el norte de Italia, y de los licios, en el sur de Asia Menor, pero ni siquiera estaba claro hasta qué punto se parecían o no a las «auténticas» pinturas griegas. Sin embargo, ahora se disponía al fin de un testimonio único del arte pictórico, que procedía de una ciudad del Occidente griego justo en su época de mayor esplendor, del que daban cuenta, de hecho, sus famosos templos.

Ilustración 8: Mujeres bailando. Metopa del templo tardoarcaico de Foce del Sele. Paestum, Museo Archeologico Nazionale. Hacia 510-500 a. C.

Para los arqueólogos responsables de aquel yacimiento, la fortuna de haber descubierto un hallazgo espectacular vino acompañada, eso sí, de una serie de difíciles retos. El director de la excavación no pudo estar presente en el momento en que se abrió la tumba, así que se perdió la experiencia de aquella primera y sobrecogedora mirada a las pinturas, pero tuvo que reaccionar inmediatamente tomando varias decisiones: trasladar esa misma tarde al museo local la losa que cubría la cámara, proteger la zona durante la noche frente a la amenaza constante de los ladrones, desmontar y transportar las placas de los muros a la mañana siguiente, antes de que incidieran sobre ellas los perjudiciales rayos del sol. Hubo que informar con prontitud a la prensa y a la ciudadanía, pero procurando que su acceso al lugar no pusiera en peligro las pinturas, sumamente sensibles. Además, a pesar de que en los primeros momentos no se disponía de la información necesaria sobre los materiales y las técnicas pictóricas que se habían empleado, era necesario iniciar de inmediato el proceso de conservación de los colores para evitar que desaparecieran. Los especialistas y el público en general estaban impacientes por recibir los primeros resultados y explicaciones, aunque aún no

hubiese transcurrido tiempo suficiente para realizar una investigación científica seria acerca de aquel extraordinario hallazgo. Mientras tanto, otros compañeros de profesión exponían sus objeciones, a menudo formuladas a partir de una exigua base. Pero Mario Napoli respondió a las exigencias de una manera ejemplar: fue inflexible en lo que se refería a la necesidad de mantener las pinturas en una sala oscura durante veintitrés meses para que se fueran secando lentamente, y las sometió a un proceso especializado de conservación a puerta cerrada. Sin embargo, también fue lo suficientemente flexible como para permitir a varios compañeros que accedieran a ellas y, pasados dos años, las presentó a los ciudadanos en el museo y publicó una monografía pensada para los expertos.

Ilustración 9: Regreso de un guerrero. Tumba lucana. Paestum, Museo Archeologico Nazionale. Hacia 360 a. C.

2

¿Escatología o vida terrenal?

Cuanto más extraordinario es un testimonio de alguna cultura del pasado, más se escapa a nuestra comprensión. La interpretación desde el punto de vista histórico resulta más sencilla y convincente cuando ubica los testimonios en un contexto de documentos similares y, de ese modo, los «hace hablar» dentro del marco conocido de la cultura y la sociedad correspondientes. En cambio, cuando los testimonios son singulares, el reto es mucho mayor: ¿cómo podemos conocer su significado si su entorno cultural es incierto? Esto ocurre especialmente en el caso de las obras plásticas, que «hablan» de una forma mucho menos inequívoca que los textos.

A primera vista, la imagen de la cubierta de la tumba de Paestum es fácilmente «legible»: desde una torre, un joven se lanza de cabeza al agua, con un salto bien entrenado. Pero ¿qué significaba esta imagen para los habitantes de Poseidonia/Paestum en el siglo v a. C.? ¿Se trataba de un pasatiempo específico de aquella persona? ¿O de una costumbre popular? ¿O de un deporte atlético? ¿Estamos ante una escena de la vida real o ante el fruto de la fantasía? ¿Es una metáfora simbólica? ¿Y qué sentido tiene que aparezca en una tumba?

En la Tumba del Nadador también nos faltan otros datos: las ofrendas funerarias, que podrían haber permitido determinar cuál era la posición social de la persona fallecida, son escasas y poco significativas; los huesos, que ayudarían a conocer su sexo y su edad, quedaron destruidos inmediatamente después de que se

extrajeran de la tumba. No obstante, las investigaciones más recientes han permitido conocer el contexto general al que responden la forma y la decoración de este lugar: las tumbas en forma de caja construidas con losas de piedra caliza fueron una modalidad habitual en las sepulturas más refinadas de Poseidonia/Paestum. Del mismo modo, las coloridas pinturas sobre revoque del interior se documentan en aquel lugar y también en otros, aunque solo en una ocasión se haya encontrado entre ellas una composición con figuras, concretamente en una tumba de Capua hoy en día ya desaparecida. Además, cabe suponer que las grandes cámaras funerarias arcaicas de los etruscos, con sus ricas pinturas, ejercieron una influencia generalizada. Por otra parte, también en el entorno de la griega Corinto se ha encontrado un sarcófago que presenta leones pintados en la cara interna de su tapa.

Todo indica que la tumba de Paestum se construyó para un miembro de la élite local. Sin embargo, la singularidad de sus pinturas, especialmente la del nadador, requiere aún muchas explicaciones. Entre los expertos, este tipo de imágenes singulares suelen dar lugar a grandes dosis de fantasía interpretativa, y el público en general, con expectativas particularmente elevadas, está dispuesto a acoger las propuestas ingeniosas que se le presenten. Además, cuando se trata de arte funerario se plantean con especial insistencia preguntas sobre la muerte y la vida eterna, y en este sentido la simbología en torno a los fallecimientos, la escatología y los cultos mistéricos goza de gran aceptación. En la versión en alemán de Wikipedia se recoge la *communis opinio* en torno a la Tumba del Nadador: «Casi todos los investigadores coinciden en señalar que el salto de cabeza no debe interpretarse de manera literal, sino simbólica, como representación del tránsito desde la muerte hacia el más allá». Entre el público cultivado se extendió rápidamente la idea de que las pinturas de esta cámara no pretendían recordarle al desconocido difunto su pasado deportivo, sino que, con aquel salto hacia el mar, querían simbolizar el estado fronterizo entre la vida y la muerte. A un lector que no tenga ideas previas en torno a este tema, tal propuesta de sentido metafísico le parecerá difícil de refutar: ¿quién querría ponerse del lado de los

pocos «realistas» que no ven en esta imagen más que un jovial episodio de la vida cotidiana del sur, sobre todo si se tiene en cuenta que la natación y el buceo no parecían gozar de especial prestigio entre los griegos, ya que, de hecho, jamás se incluyeron entre las celebradas disciplinas deportivas que alcanzaron su máxima gloria en los juegos de Olimpia y de Delfos?

La interpretación predominante, que defendió el propio Mario Napoli, es simbólica, escatológica, mística: el nadador se sumerge en el mar de la muerte como tránsito hacia la vida eterna; en él, se somete a una purificación ritual que lo prepara para una dichosa existencia en la eternidad. En este sentido, la torre desde la que se lanza al agua marca la frontera entre el más acá y el más allá: se trata de las columnas de Heracles o de la puerta de entrada al inframundo, en el extremo occidental del mundo. El Océano (*Ōkeanós*), que rodeaba la tierra de los vivos, se concibe como una dimensión de amenaza y muerte que conduce hacia el otro lado. En consecuencia, el simposio representado en las paredes laterales de la tumba constituye la quintaesencia simbólica de la vida terrenal, de la que el difunto se despide para penetrar en el otro mundo, o bien se trata de una reunión religiosa cuyos participantes materializan el proceso de trascendencia desde la vida del más acá hacia la vida ultraterrenal a través del vino, la música y el éxtasis (homo)erótico; o tal vez es una visión de la alegre existencia del difunto tras su muerte. Todas estas son promesas de las religiones mistéricas que, a partir del mítico cantor Orfeo y del sabio filósofo Pitágoras, encontraron numerosos seguidores, principalmente en el sur de Italia y en Sicilia, y que precisamente en la época en la que se construyó la tumba de Paestum quedaron documentadas en una oda de Píndaro a Hierón, señor de Siracusa. En ese sentido, la Tumba del Nadador constituye, según algunos investigadores, el principal testimonio de la identidad religiosa local de aquellos griegos que, en el próspero Occidente —es decir, en el territorio que se denominaba la Magna Grecia, o sea, la «Gran Grecia»—, desarrollaron una cultura y una forma de vida propias, de intensa emocionalidad.

Pero un observador que no tenga ideas previas en torno a este

tema difícilmente llegará a plantearse que este tipo de interpretaciones contradicen en muchos aspectos lo que sabemos acerca de la cultura funeraria en la Antigüedad. Ahorraré a los lectores los detalles de una crítica científica que, fuera de los círculos de los especialistas, no sería especialmente divertida de leer (aunque quien desee conocerlos puede consultar el anexo, concretamente las páginas 131-148). Bastará con dar aquí algunos datos fundamentales de interés general.

Por una parte, la idea, aparentemente tan lógica, de que el arte que figura en las tumbas tiene que estar forzosamente relacionado con la muerte y con el más allá es un postulado parcial y, sobre todo, consolidado por el cristianismo. Pero ya Goethe observó —y señaló como paradoja— que los griegos y los romanos adornaban los enterramientos de sus muertos con motivos de la vida. En esta línea, una serie de recientes investigaciones han señalado de manera convincente que las imágenes de las tumbas de la Antigüedad reflejan, fundamentalmente, las posiciones sociales, los principios y las formas de vida de la persona fallecida, en un sentido muy amplio. Estos elementos aparecen también en los rituales sociales asociados al acto de la sepultura, pero rara vez se encuentra un sistema de metáforas trascendentales y una simbología propia de una escatología mística.

Por otra parte, las interpretaciones del arte funerario de la Antigüedad como parte de las religiones mistéricas apenas pueden probarse mediante fuentes precisas de su época. Lo mismo cabe decir de las representaciones metafóricas como la del «mar de la muerte». Es cierto que esta falta de documentación podría explicarse por el hecho de que tales religiones debían mantenerse en estricto secreto, lo que determinó que prácticamente no quedaran registradas en ninguna parte. Sin embargo, esto no quita que los argumentos que se esgrimen para defender esta interpretación sean verdaderamente vagos. De hecho, rara vez se han planteado preguntas concretas. Por ejemplo, ¿de verdad una torre aislada puede constituir una representación razonable de las columnas de Heracles o de los pilares que daban acceso al Hades? ¿Por qué, si se trataba de construcciones míticas, habrían de tener

en su parte superior un trampolín? Y, sobre todo: ¿de verdad saltar de cabeza, y especialmente con semejante elegancia (que requiere de un largo entrenamiento), es una forma adecuada para transitar hacia el más allá?

Llegados a este punto, es conveniente dar un paso atrás y preguntarse por qué este tipo de interpretaciones resultan tan atractivas. La respuesta a esta pregunta es ambivalente: la imagen ideal de los griegos clásicos como seres racionales que afirmaban la vida —así los veían Winckelmann, Goethe y Schiller— dejó paso, en el siglo XIX, a la que propusieron Jacob Burckhardt, Johann Jakob Bachofen y Friedrich Nietzsche, que destacaron el reverso oscuro, extático, irracional y orientado hacia la muerte que presentaba también la cultura en Grecia. Cien años más tarde, Walter Burkert subrayó no solo los aspectos violentos de la religión griega, sino también los místicos. Hasta hoy, esta visión no ha perdido su importancia como contrapeso a la racionalidad de la Hélade. Por eso, el interés por lo mistérico, lo escatológico y lo simbólico está en este caso justificado.

Por otra parte, parece que aquí estamos ante la manifestación de un estado emocional propio del presente, que no solo induce a confusión desde el punto de vista científico, sino que últimamente también resulta inquietante. Porque lo que se está poniendo sobre la mesa es, en parte, un menosprecio de la realidad: en primer lugar, esta visión considera que las verdades de la vida, como una zambullida real en el mar o una sucesión de episodios insignificantes del «día a día», son elementos contingentes, triviales, superficiales y sin «sentido»; en cambio, los actos simbólicos constituirían manifestaciones de un significado «profundo», que iría más allá de la realidad cotidiana. En segundo lugar, se trata de un movimiento hacia la introversión mística: un alejamiento de la práctica de la vida terrenal en sociedad con la esperanza de alcanzar la dicha en el más allá. Y, en tercer lugar, ambos aspectos están ligados al anhelo de identidad: la religión se ve como el coto reservado de una cultura regional del sur de Italia frente al resto de su entorno. Se tenga o no conciencia de ello, en esta idea se están evocando modelos de concepciones culturales y

sociales del presente que resultan más bien cuestionables.

En cualquier caso, ¿acaso estas escenas no son tal vez demasiado vitales y terrenales como para considerarlas metáforas del más allá? ¿Qué metáfora es capaz de alcanzar semejante nivel de sensualidad erótica? ¿Qué anhelo del más allá es capaz de lograr semejante presencia atlética? ¿Es posible que un salto de cabeza de una elegancia tan elaborada no tenga tras de sí una vida realmente vivida en la que se ha practicado este ejercicio? Incluso Claude Lanzmann —que, desde la perspectiva implacable del existencialismo francés, percibió la escena del nadador como una situación a medio camino entre la confianza en el propio cuerpo y el temor a la muerte— acaba encontrado una respuesta que, como no podía ser de otra forma, borra toda esperanza en el más allá y en la vida eterna. Sea como fuere, parece que merece la pena intentar ubicar las imágenes de la tumba en el contexto de la vida real de sus referentes. Porque, al contrario de lo que ocurre con la ausencia casi total de testimonios de la simbología escatológica del salto hacia el mar del más allá, sí que existe un amplio horizonte de prácticas y concepciones de la vida real, que se reflejan tanto en las imágenes como en los lugares concretos, tanto en los mitos del pasado como en la realidad de las sociedades históricas, y ese horizonte se expresa con precisión en la escena del mar de la tumba de Paestum.

Pero en este caso no estamos en absoluto ante esa realidad insignificante de actividades cotidianas y episodios biográficos que tanto molesta a la ciencia, en su búsqueda de «sentido» cultural en la historia. Aquí ya no hay una oposición entre una elevada trascendencia simbólica y una realidad trivial, porque lo que encontramos son situaciones, prácticas y estructuras fundamentales de la vida social: un tema esencial en un contexto terrenal que no es en modo alguno un juego insignificante de actores, acciones y acontecimientos cualesquiera; un orden vital conceptual en el que las formas concretas de la existencia tienen su propio significado. En este sentido, la interpretación de la Tomba del Tuffatore que argumentaré aquí será una proclamación del maravilloso sentido de la realidad que tenían las artes plásticas griegas. Nos

preguntaremos de una forma nueva cómo se han de entender estas imágenes de la existencia vital en una tumba.

3

Efebos en el mar: imágenes

En realidad, el Nadador de Paestum no es tan insólito como puede parecer a primera vista. Se conoce otro sepulcro parecido, aunque un poco más antiguo: la Tomba della caccia e pesca (la Tumba de la Caza y la Pesca), en la Tarquinia etrusca, sepultura bautizada así por sus pinturas, en las que se representan tres escenas extraordinariamente alegres en plena naturaleza (ilustraciones 10 y 11).

En la pared trasera, que es el elemento central, un joven se ha encaramado a un alto promontorio de piedra sobre el mar, desde donde, con un tirachinas bien tenso, caza pájaros. Las aves revolotean en bandada, agitadas, porque alguien ha debido de espantarlas del agua, en cuyas olas juguetean un par de traviesos delfines. Bajo el promontorio se aprecia una barca en la que navegan cuatro muchachos. Uno lleva el timón, otro echa un cordel al agua —según parece, para pescar— y, mientras tanto, los otros dos miran a su alrededor y gesticulan animadamente.

Ilustraciones 10 y 10a: Jóvenes y efebos en la costa, pescando y cazando pájaros. Tarquinia, Tomba della caccia e pesca. Hacia 520-510 a. C.

La imagen de la pared derecha es parecida. De nuevo, un joven tensando un tirachinas sobre un acantilado, aunque esta figura está situada un poco más hacia uno de los laterales de la escena, de modo que ante ella se extiende un amplio espacio pictórico, ocupado por pájaros que aletean. En el centro, una gran barca, con tan solo dos ocupantes: uno maneja el timón; el otro golpea con un tridente a dos patos que están nadando.

La pared de la izquierda, en cambio, es completamente distinta. En el centro se eleva una roca aún más alta, que por su lado derecho desciende abruptamente. Desde su cima, un muchacho se lanza de cabeza al agua, con el cuerpo perpendicular a ella. Tras él, otro joven escala el escarpado promontorio y levanta la mano en un gesto en el que se adivina su emoción: todo apunta a que va a quitarse la ropa y a seguir a su compañero en el salto. Tres amigos, desde una barca, los contemplan con gran atención. También aquí los delfines juegan alegremente a saltar en el agua, en un divertido reflejo de la elegancia atlética del saltador humano.

Ilustraciones 11 y 11a: Jóvenes y efebos en la costa, lanzándose de cabeza al mar. Tarquinia, Tomba della caccia e pesca. Hacia 520-510 a. C.

Viendo el ambiente general de estas imágenes, difícilmente se puede concluir que se trata de una escena escatológica. No parece que la caza de pájaros en pleno vuelo sea una diversión propia de la vida tras la muerte. Los jóvenes de la barca tampoco tienen aspecto de encontrarse en una travesía hacia el más allá y, desde luego, el muchacho que lanza el sedal no está pescando en el mar de la muerte. Tampoco el chico que escala el promontorio puede hacer pensar a quien lo contemple que está realizando un fatigoso recorrido vital para acceder a la dicha de la eternidad. Estas son escenas de una juventud radiante de alegría en alguna zona retirada del litoral.

Al comparar la Tomba della caccia e pesca con la Tumba del Nadador no cabe objetar que la primera pertenece a una cultura completamente distinta, como la de los etruscos: en aquella época, Etruria acogía con gran entusiasmo los estilos de vida y los conceptos genuinamente griegos, los simposios y el atletismo, el mundo de los mitos de Grecia y las formas del arte heleno. Las imágenes de los baños y los saltos de cabeza en el mar tampoco se limitan a la Italia de aquella época. En la necrópolis de Ritsona, cerca de Tebas, hay una tumba contemporánea de las de Paestum y Tarquinia en la que en su momento se depositó un recipiente para

beber vino (un *skyphos* o escifo) que se había elaborado y pintado en Atenas (ilustración 12): a ambos lados se representa a un joven que se ha despojado de sus prendas y se lanza desde una roca a las olas cuajadas de blanca espuma. Este tipo de *skyphoi* eran una ofrenda habitual en la necrópolis de Ritsona, y las escenas que se muestran en ellos constituyen un inventario de las principales posiciones sociales en la comunidad de la polis: hombres mayores y jóvenes representados como guerreros, a caballo o en carros, de pie o sentados; mujeres de pie o danzando, y, a menudo, muchachos o efebos desnudos, frecuentemente con un gallo en la mano, que era el regalo que solían hacer los amantes adultos a sus muchachos favoritos. El motivo del saltador pertenece a este contexto. En él no hay ni rastro de escatología. Es evidente que el salto y la natación constituían habilidades en las que los griegos podían destacar, como bien muestran las estatuillas de bronce que representan a efebos a punto de lanzarse al agua, probablemente ofrendas que se hacían en los santuarios.

Ilustración 12: Joven lanzándose de cabeza al mar. Copa ateniense (skyphos) hallada en la necrópolis de Ritsona (Beocia). Tebas, Archaiologikon Mouseion. Hacia 500 a. C.

Pero si contemplamos este motivo desde una perspectiva un poco más general, descubriremos que también está presente en otras imágenes de la cerámica ateniense. Una copa de esta época porta en su interior la figura de un muchacho de un estrato social superior, que está pescando con caña (ilustración 13). No solo su atractivo cuerpo desnudo, sino también la guirnalda que lleva en la cabeza, acentuada por la leyenda «el joven [es] hermoso», nos indican que no estaba llevando a cabo aquella actividad para

ganarse la vida con ella, sino que la cultivaba como una afición propia de los niños y los efebos de la nobleza. Aparece en cuclillas, con el cuerpo tenso, sobre una roca a la que se ha adherido un pulpo. En el mar que se extiende bajo él nadan los peces; uno de ellos curiosea en una nasa depositada en el fondo; otro ha mordido ya el anzuelo. La escena recuerda directamente a la del pescador de la barca de la Tomba della caccia e pesca.

Ilustración 13: Muchacho pescando en el mar. Copa ateniense. Boston, Museum of Fine Arts. Hacia 510-500 a. C.

La imagen de la cubierta de la tumba de Poseidonia/Paestum muestra al nadador en una escena de una concentración formal inaudita: una torre edificada, un mar ondulado, dos árboles que se cimbrean delicadamente. Ese es el marco, que se mueve en silencio. En el centro, un cuerpo elásticamente tensado en el momento de la caída libre. Pero esta escena pertenece a un mundo más amplio de imágenes de jóvenes en el mar.

4

Efebos en el mar: lugares

¿De verdad estas imágenes no son más que metáforas que no guardan ninguna relación con el mundo real? Para los griegos ¿el mar era tan solo un espacio de peligro y muerte? ¿Cabe pensar que los antiguos griegos, cuya cultura se encontraba tan marcada por lo corpóreo, no brillaran con toda su vitalidad también en las actividades de la natación y el buceo en el mar?

En ninguna región de la Antigüedad la tierra y el mar estuvieron tan entrelazados como en Grecia y en la parte occidental de Asia Menor, con sus innumerables islas, penínsulas, cabos y calas. La mayor parte de las ciudades-Estado griegas —y no solo las que se encontraban en las abundantes islas, sino también las del continente— daban directamente al mar o estaban cerca de él. Lo mismo ocurría con las muchísimas ciudades griegas que se fundaron desde los primeros tiempos en la extensa costa del sur de Italia, en Sicilia y en otras zonas del Mediterráneo occidental, entre ellas la propia Paestum. Las principales localidades poseían su propio puerto o contaban cerca con algún lugar en el que atracar sus barcos, y muchas de ellas dominaban un territorio que estaba en mayor o menor medida en contacto con el mar. Desde el pasado mítico remoto, los griegos fueron un pueblo de intrépidos navegantes: ahí están Jasón, que se adentró en su barco *Argo* hasta la parte oriental del mar Negro, o el transporte colectivo del ejército griego en naves hacia Troya, o la travesía interminable de Odiseo. ¿De verdad los griegos solo conocieron el mar a través de sus barcos de comercio, guerra y pesca? ¿De

verdad que la natación no fue entre ellos una habilidad valorada?

Sería muy revelador rastrear el origen de esta idea. En realidad, estamos ante un prejuicio. Para comprobarlo, baste analizar un dicho griego muy conocido. Antaño, si alguien era muy inepto, se decía de él: «¡No sabe ni leer ni nadar!». Así pues, estas dos actividades debieron de ser componentes básicos de la educación de aquel momento. Platón consideraba que zambullirse de un salto en un estanque era una muestra de valor viril: cuanto más hábil en esa actividad, más intrépido. Por su parte, el dominio del buceo era, metafóricamente hablando, un requisito indispensable, según se deduce de un comentario sobre los textos del «oscuro» filósofo Heráclito que se atribuye a Sócrates: lo que entendía de aquellos escritos —se supone que dijo— le parecía extraordinario, y lo que no entendía probablemente también lo era, pero para comprenderlo se requería la ayuda de un buceador de Delos. Famosos buceadores, precisamente, fueron Escilis y su hija Hidna, que en la guerra contra los persas cortaron las amarras de los barcos enemigos durante una tormenta, de modo que las naves acabaron estrellándose. Por eso, a ambos se les honró erigiéndoles sendas estatuas en Delfos. No cabe concebir que esta actividad fuese sencillamente una especialidad acrobática: la natación y el buceo debieron de ser habilidades extendidas entre la población, incluso en el caso de las mujeres, como veremos más adelante. Tiempo después, se llegó a decir de César que era un buen nadador, y se aseguró que el propio Augusto enseñó a nadar a su nieto. Y hasta Carlomagno exhibía su destreza como nadador para demostrar sus cualidades físicas como líder.

Pausanias, viajero que escribió el relato de sus travesías, nos dejó una indicación concreta en este sentido: aseguraba que en un templo de Dioniso Melanaigis situado en Hermíone, ciudad del Peloponeso, cada año se celebraba un certamen musical, así como carreras de botes y nadadores. El epíteto «Melanaigis» (de piel de cabra negra) se atribuía tanto en esta ciudad como en Atenas a Dioniso, como dios que acompañaba a los jóvenes en sus rituales de tránsito hacia la edad adulta. La natación y el buceo debieron de estar relacionados, pues, con las prácticas iniciáticas.

¿Es posible localizar hoy los lugares en los que probablemente los jóvenes nadaban por aquel entonces? De entrada, parece que las posibilidades son remotas, porque esos puntos de la costa debieron de ser fundamentalmente parajes modelados por la naturaleza, y si en ellos no hay huellas de transformación y estructuración humanas, resulta prácticamente inconcebible reconocerlos. Las imágenes muestran que no necesariamente se saltaba desde trampolines construidos, sino que también se recurría a rocas escarpadas, así que es difícil encontrar pruebas arqueológicas al respecto.

Sin embargo, parece que uno de esos lugares se ha conservado: en la costa meridional de la isla de Tasos, lejos de la principal ciudad, en la zona de Kalami, la costa se precipita hacia el mar dando lugar a un balcón de piedra (ilustraciones 14 y 14a). Pues bien, en la pared que forman las rocas en su descenso hacia el agua se encuentran docenas de inscripciones en caracteres propios del siglo IV a. C, que ensalzan a los efebos hermosos con una riqueza de vocabulario extraordinaria: *kalós* y *hōraíos* (bello); *hēdys* (dulce); *eúcharis* (armonioso); *euprósōpos* y *kalliprósōpos* (de hermoso rostro); *euschemōn* (honesto); *eúrythmos* (de bellos movimientos); *chrysoús* (dorado); *argyroús* (plateado)... Se trata de entusiastas testimonios de relaciones homoeróticas: son cumplidos que los amantes adultos escribían a sus jóvenes favoritos. No solo los pronunciaban o los garabateaban a la ligera, sino que también se detenían a expresarlos mediante una escritura de calidad, en forma de grabados que requerían una complicada técnica de martillo y cincel. Algunas inscripciones podían leerse desde el balcón de piedra, pero otras solo se distinguían desde el agua, incluso a cierta distancia gracias al gran tamaño de las letras; en definitiva, solo podían leerlas quienes navegaban en barcas y quienes nadaban en el mar. La cuidadosa escritura tallada en la roca, que seguramente en su momento se coloreó para hacerla más legible, permite deducir que este lugar fue un punto de encuentro habitual para los adolescentes de la alta sociedad: un rincón en el que los jóvenes de la ciudad se reunían con sus admiradores de más edad junto al acantilado, a cierta distancia del centro del

ordenamiento urbano de la vida. El balcón brindaba un espacio para tejer relaciones y, en algunos rincones, proporcionaba rocas escarpadas desde las que los muchachos podían lanzarse al mar y exhibir la entrenada elegancia de sus cuerpos desnudos, o bien navegar en barcas para divertirse pescando, mientras los amantes adultos manifestaban sus predilecciones inscribiendo mensajes en la piedra. Todo aquí nos recuerda a la Tomba della caccia e pesca. Como veremos más adelante, este no solo era un pasatiempo lúdico, sino también un acto fundamental en la cultura de la juventud de la Antigüedad, en la que las relaciones homoeróticas alcanzaban enorme importancia. Una importancia que hoy en día, sin embargo, es preciso explicar para que pueda comprenderse como es debido.

Ilustraciones 14 y 14a: Tasos, acantilados de Kalami, con inscripciones kalós. Hacia 375-350 a. C.

Otro escenario diferente, aunque en cierto sentido comparable, es el de la remota Folégandros, una de las islas Cícladas. Su pequeña capital tenía su acrópolis en un peñón que descendía abruptamente hacia el mar. A mitad de aquel peñón, en una zona situada claramente fuera del núcleo urbano, se abría la entrada de una enorme gruta (ilustraciones 15 y 15a). El único modo de llegar a ella, tanto desde la cima como desde el mar, es recorrer un largo y peligroso camino de peldaños en la roca, así que, pese a hallarse cerca del asentamiento, esta cueva estaba muy

apartada de la cultura ciudadana de la polis. En el interior de la gruta, cuajada de imponentes estalactitas y estalagmitas, las paredes se encuentran cubiertas de cientos de grafitis con nombres. Algunos de ellos van acompañados de la palabra *kalós*, así que también en este caso se trata de inscripciones mediante las que los amantes adultos ensalzaban a sus jóvenes favoritos. La cueva solo era accesible para los adolescentes y los hombres convenientemente entrenados, que podían llegar a ella bien desde arriba, es decir, desde la ciudad, bien desde abajo, es decir, tras un trayecto en barca. Este debió de ser igualmente un punto de encuentro de jóvenes en un ambiente homoerótico. Además, hay algunos hallazgos, aún no publicados, que parecen indicar que el lugar tenía también un carácter sagrado. Llama la atención que junto a algunos de los nombres aparezcan palabras que aluden a una procedencia extranjera: «de Sifnos», «de Creta», «de Rodas»... Es evidente que este era un lugar de reunión que atraía a personas de una amplia área. Resulta significativo que, en vez de hallarse en un punto central del Egeo, estuviese en una zona lejana: ir a Folégandros suponía viajar a la periferia del mundo griego. La gruta en la que tenían lugar aquellos encuentros miraba completamente al mar, lo cual solo puede significar que en ella los muchachos se exhibían y se distinguían con sus dotes para el salto, el buceo y la natación.

Evidentemente, no en todas las costas pudo haber este tipo de escarpados promontorios, ideales para lanzarse al agua: de ahí la construcción en forma de torre que vemos en la tumba de Paestum. Los investigadores han especulado mucho sobre ella. Algunos incluso han intentado reconstruir su aspecto mediante dibujos realizados a partir de lo que se ve en la pintura, pero por ahora nadie ha obtenido un resultado claro. A primera vista, parece tratarse de una edificación maciza construida con sillares, como las numerosas atalayas de vigilancia que se levantaron en el territorio de las ciudades-Estado griegas. En Tasos, cerca del acantilado en el que se practicaron las inscripciones, se conservan los restos de una de estas torres, pero lo cierto es que no se encuentra junto al mar, así que no sería apropiada para saltar desde ella al agua: debió de

tratarse de una plataforma que los efebos utilizaban para su tarea de otear el territorio. Por otra parte, interpretar que la torre de la pintura es una construcción hecha con sillares supone un problema, dadas las juntas que la recorren en sentido vertical, que no eran en absoluto frecuentes en las edificaciones de piedra de la Antigüedad. Una alternativa sería pensar que la estructura era en realidad un armazón de madera, como las torres que hoy en día utilizan los cazadores. Se sabe, por las fuentes escritas, que en las costas se construyeron en madera algunas plataformas efímeras de avistamiento para detectar la aparición de bancos de atunes y avisar a los pescadores. Si lo que aparece en la imagen de la tumba es efectivamente una de estas construcciones (*thynnoskopeion*), se podría concluir que se trataba de una estructura de madera, lo que explicaría por qué contiene líneas parcialmente curvadas o inclinadas, y lo que también nos llevaría a pensar que los perfiles que aparecen en sus laterales eran escaleras que servían para subir a la atalaya. Sin embargo, en ese caso habría que explicar su color, que no es marrón, como el del tronco de los árboles, sino negro. De momento, no se vislumbra una respuesta clara a este enigma. Sea como fuere, los testimonios disponibles nos indican que por aquel entonces debió de existir una amplia gama de construcciones en forma de torre, a veces permanentes, otras veces efímeras, que se usaban para diferentes funciones. La pintura de Paestum nos permite concluir que la torre con una plataforma sobresaliente tuvo que construirse expresamente para saltar desde ella. Y resulta muy improbable que el autor de la pintura se inventara desde cero un armazón funcional exclusivamente para trasladar la imagen de un salto metafórico hacia la dicha del más allá: este tipo de torres tuvieron que existir de verdad.

Ilustraciones 15 y 15a: Folégandros, gruta Chrisospilia, con inscripciones de sus visitantes.

En otros puntos de la costa del mundo griego debió de haber más lugares de encuentro entre los jóvenes que tenían promontorios o torres desde los que saltar al mar. Pero si los amantes no dejaron en ellos ninguna inscripción, hoy en día resulta imposible reconocerlos.

Con todo, estos usos se han mantenido hasta la actualidad en diversos países de la cuenca mediterránea. Un lugar espectacular en este sentido es Polignano a Mare, en el litoral de Apulia. En este escenario, una meseta de piedra termina en una escarpada pared vertical que se precipita hacia una profunda bahía. Los muchachos saltan al mar desde una vertiginosa altura de treinta metros. En los últimos tiempos, esta costumbre se ha mercantilizado: de hecho, en Polignano a Mare se celebran las finales de las Series Mundiales de Red Bull Cliff Diving, una competición de salto de acantilado. Durante toda la temporada los jóvenes de la ciudad y de sus alrededores se reúnen en este escenario para superar tal prueba de valor, que aquí adopta la forma de un ritual de virilidad.

Con todo, debemos ser prudentes y evitar dar por sentado que esta tradición se ha mantenido viva desde la Antigüedad: más bien se trata de una costumbre que suele surgir allí donde los adolescentes, en su tránsito hacia la edad adulta, buscan el reconocimiento y la admiración de su comunidad. Se han documentado prácticas similares en multitud de lugares del

Mediterráneo.

En este tipo de situaciones, el mar es, en muchos sentidos, un espacio para el reto, un mundo contrapuesto a la tierra segura, un escenario que plantea las más diversas pruebas de fuego. En Grecia, con ocasión de la fiesta de la Teofanía, que se celebra cada 6 de enero, el tránsito hacia el nuevo año se asocia a la fase de transición de la adolescencia. Se organizan entonces procesiones hasta el mar, donde el sacerdote que dirige el cortejo arroja al agua una cruz, que los jóvenes deben recoger. Para ello, cuando se les da la señal, saltan desde la orilla. El que llegue primero a la cruz y consiga traerla de vuelta se ganará la admiración de la comunidad y, según se dice, tendrá buena suerte durante el resto del año. Aquí la prueba de fuego adquiere un sentido diferente al del salto desde el acantilado: lo que se demuestra no es el valor para arrojarse desde una gran altura, sino la capacidad para encontrar rápidamente un objeto sagrado y sacarlo del mar. Pero también se trata, en esencia, de una prueba de valor y capacidad: la cruz se lanza al agua única y exclusivamente para determinar quién es el más hábil de todos los jóvenes. El agua es el elemento ajeno del reto: para la cruz, un entorno de pérdida; para los nadadores y buceadores, un entorno de frío y escasa visibilidad. Los muchachos se enfrentan a esta prueba y, al hacerlo, se ganan el reconocimiento de la comunidad.

Aun cuando estas costumbres modernas no guarden relación directa con la tradición de la Antigüedad, lo cierto es que los hallazgos de Tasos y Folégandros evidencian que, en la Grecia de aquella época, lanzarse al agua desde puntos situados en la periferia de la ciudad era un hábito real entre los jóvenes varones. Como indican las inscripciones de esos dos lugares, la práctica representaba algo más que un mero pasatiempo con el que divertirse: se trataba de una actividad social de los efebos en su tránsito hacia la edad adulta; una prueba de capacidad atlética y valor viril que se realizaba en compañía de hombres adultos que sentían atracción erótica por aquellos muchachos, a los que introducían en el mundo de los ciudadanos de la polis.

Saltar de cabeza al mar desde una torre constituye la

culminación de una situación fundamental en la vida: la larga transición desde la infancia hasta la edad adulta, condensada en un momento único. Toda la paleta de emociones que acompañan a los jóvenes en esta fase se concentra en un momento que muchos conocen gracias a su propia experiencia sobre el trampolín. Ascender sin una compañía que te proteja. Permanecer solo ante el precipicio de lo desconocido, donde ya no hay vuelta atrás. Contemplar todo desde las alturas, tal vez con un ligero vértigo. Después, la decisión. Respirar hondo, saltar, un instante eterno de caída. Volar y zambullirse, sin sentir el suelo bajo los pies. Una entrega absoluta a los sentidos; el aire por todo el cuerpo; después, el agua, que arrebata el aliento y la percepción. Y, finalmente, emerger, sacudirse el agua y frotarse los ojos. Subir a suelo firme, regresar junto a los seres humanos. Se trata de la experiencia fundamental de los jóvenes ante la vida: a medio camino entre el deseo y la duda, entre la euforia y la tensión, a menudo con todas estas emociones mezcladas al mismo tiempo.

La transformación física que tiene lugar en la adolescencia entraña también un profundo cambio en el papel que se desempeña en la sociedad. Estamos ante un elemento anclado en los cimientos antropológicos generales de las culturas humanas. En la antigua Grecia, donde el cuerpo y la cultura estaban tan íntimamente ligados entre sí, esta etapa se encontraba marcada por una particular tensión: el paso de la vida de la infancia —en el protector hogar familiar— hacia nuevas formas de vida en sociedad —dentro de un espacio propio— era determinante, porque dependía en buena medida de las cualidades individuales. Las expectativas eran elevadas; las inseguridades, enormes: en primer lugar, para los muchachos lo esencial era cultivar sus virtudes físicas y su atractivo erótico en los centros de atletismo (gimnasios y palestras). El objetivo era brillar. Solo quienes cumplieran el ideal de la *kalokagathia* —es decir, de la fuerza y la belleza masculinas— podrían vencer en la competición por la atención de la sociedad y serían aceptados en la red de relaciones homoeróticas, que tan determinante era para la vida social. La duda era: ¿lograrían salir victoriosos, cosechar prestigio, encontrar

distinguidos amantes? Un poco más adelante, cuando se les permitiese participar en los simposios, podrían entrar en la vitalista comunidad de los selectos círculos sociales, en los que bullían las ideas. Pero ¿conseguirían destacar en ellos por su ingenio, cosecharían éxito entre las hetairas, sus homólogas femeninas? También podrían incorporarse a la asamblea del pueblo y votar los asuntos políticos. Pero ¿cómo lograrían desarrollar un buen juicio? ¿Se convertirían en personas influyentes? Y, por encima de todo, ¿obtendrían prestigio social y conseguirían más adelante a una mujer de posición adecuada? Había muchas cuestiones abiertas e inciertas, y todos los jóvenes se encontraban en la misma situación.

Esta es la situación de quien está sobre la torre. Ascender, contener la respiración. Después, el salto, que revela irremediablemente el estado mental de quien lo ejecuta. En el nadador de Paestum triunfan su valor jovial y su elegancia física. Después, el joven se zambulle en el mundo de lo inseguro, de lo inquietante. Finalmente, emerge con el esplendor de un nuevo estatus. Se trata de un proceso estructurado en tres etapas, por el que se pasa de un estado existencial a otro, con una oscura fase entre ambos que es característica de numerosos ritos de tránsito. El salto no es en modo alguno una metáfora, sino el punto de máxima concentración del cambio en un instante vital único.

El salto de cabeza del Nadador de Paestum se ha interpretado a menudo como un acto de iniciación. Pero no se trata de una iniciación en la dicha del más allá, sino de una iniciación en un nuevo peldaño de la vida, dentro de la comunidad de los ciudadanos.

5

Doncellas en el mar: imágenes

Recientemente en los medios de comunicación de Grecia se levantó un gran revuelo en torno a la noticia de que, en el norte del país, una chica había participado en el ritual de la Teofanía junto con los jóvenes varones y había conseguido sacar la cruz del agua. De entrada, parece absurdo preguntarse si en la antigua Grecia habría sido posible que ocurriese algo así, pero merece la pena seguir esta pista. El poeta Alcmán de Esparta, autor de los cantos de los coros para los ritos de iniciación de las doncellas espartanas, escribió el poema *Kolymbosai* («Las nadadoras»). De él solo se ha conservado el título, pero en cualquier caso es un signo de que las muchachas, que en aquella ciudad recibían una particular instrucción atlética, también practicaban la natación. En Tanagra, donde, antes de la gran festividad dedicada a Dioniso, las jóvenes se lanzaban al mar y se sometían a una purificación ritual mientras nadaban en sus aguas, aparece, además, una dimensión religiosa: allí las chicas le pedían al dios que les protegiese frente a la insistencia del salvaje demonio marino Tritón, mitad hombre, mitad pez, lo que, por otra parte, vuelve a evidenciar la connotación sexual que tenía la natación.

Un ánfora de entre los años 520 y 500 a. C., hallada en Monte Abetone (Etruria), pero elaborada en Atenas, muestra, a través de una serie de figuras de color negro, una situación de lo más insólita: un grupo de muchachas que, en una escena llena de vida, se bañan en el mar (ilustración 16). La imagen está enmarcada a ambos lados por escarpadas rocas que aparecen unidas entre sí en

su cima y en su base: todo apunta a que se trata de un paisaje que se contempla desde el interior de una especie de gruta. En ese lugar, una tarima en forma de bloque se eleva sobre una plataforma plana, rodeada de dos árboles que ascienden a los lados de la roca. Sus abundantes ramas ocupan buena parte del espacio del cielo, representado con un tono claro. El escenario nos recuerda inmediatamente al de Paestum. Pues bien, en este entorno natural aparecen siete muchachas en el momento del baño. Al igual que los efebos del *skyphos* de Ritsona, se han despojado de sus ropas, que han dejado colgadas de los árboles. Junto a ellas, penden también los recipientes que contienen los aceites y las esponjas con los que proporcionarán a su piel un refinado cuidado. El pintor trazó sus cuerpos desnudos primero como siluetas negras, que más tarde cubrió con pintura blanca, de la que hoy tan solo se conserva una parte. Su fisionomía femenina está completamente desarrollada. Dos de las jóvenes, a la derecha y a la izquierda, dejan que caiga sobre sus cuerpos un chorro de agua, que brota por encima de ellas, directamente de la roca. Otras dos permanecen sobre la plataforma, en una actitud dinámica. Dos más se han subido al alto bloque: una vuelve la cabeza para contemplar a su compañera, que está a punto de lanzarse de cabeza al agua. La séptima, finalmente, está nadando ya en el mar, cuyas olas destelleantes aparecen representadas con pintura negra rebajada con agua.

A los expertos no siempre les ha resultado sencillo explicar esta libertad con la que se exponen los cuerpos de las doncellas griegas en tiempos arcaicos. Lo cierto es que no parece corresponderse demasiado con la imagen del casto recato que en la antigua Grecia se consideraba obligado entre las féminas, especialmente durante su juventud. Al contrario de lo que ocurría con los jóvenes varones, que en el arte se mostraban sin reparo alguno en su «desnudez ideal» —aspecto este sobre el que volveremos más adelante—, la representación de los cuerpos femeninos desnudos estaba sometida a limitaciones más estrictas relacionadas con el pudor. Por eso, muchos investigadores han interpretado la insólita imagen de esta ánfora como una escena del

ámbito del mito: en concreto, como un santuario en una gruta, provisto de un altar, en el que las legendarias ninfas se reunían para bañarse. Sin embargo, esta hipótesis resulta poco probable: es prácticamente inconcebible que un altar se utilizara para lanzarse al agua; además, las prendas de las que se han despojado las muchachas y los utensilios para el cuidado del cuerpo que cuelgan de los árboles, unidos a la práctica, desenfadadamente divertida, del baño y la natación, resultarían muy insólitos en el caso de los seres semidivinos. Todo apunta a que se trata de una escena de la vida terrenal, en una cueva situada junto al mar, en la que se alza una tarima especialmente concebida para el salto. Esta plataforma, sin ser tan alta como la torre desde la que se lanza el nadador masculino de la tumba de Paestum, cumple, sin embargo, una función similar.

Ilustración 16: Muchachas bañándose en una cueva junto al mar. Ánfora ateniense. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Hacia 520-510 a.C.

La imagen de otra ánfora de la misma época, esta vez con figuras de color rojo, que representan a cuatro mujeres desnudas en la playa (ilustración 17), es un caso similar: aquí, una columna de un edificio nos indica que debe de tratarse de un santuario construido por el ser humano junto a la costa. En el centro aparece una de las jóvenes, con el cabello suelto, dispuesta a lanzarse al agua desde un trampolín. Una de sus compañeras, con el pelo recogido en la nuca, está nadando ya en el mar, dando grandes

brazadas en compañía de dos peces. Otras dos muchachas la contemplan: una de ellas, ataviada con un tocado de atleta en la cabeza, vierte sobre una de sus manos el aceite de un recipiente redondo (denominado «aríbalo») para untárselo por el cuerpo antes del baño; la otra, provista también de un tocado, está regresando al edificio. A buen seguro, tampoco estas muchachas, con su equipamiento funcional y atlético y su actividad física, son ninfas míticas, sino figuras reales de la vida en Grecia.

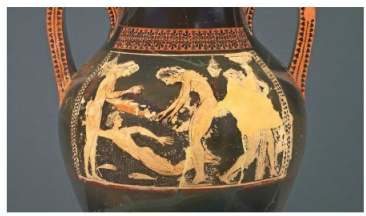


Ilustración 17: Muchachas bañándose en el mar (?). Ánfora ateniense. París, Musée du Louvre, del autor conocido como «el Pintor de Andócides». Hacia 520 a. C.

Situaciones parecidas se representaron también en entornos fluviales. Hubo una copa originaria de Esparta, hoy desaparecida, que se fabricó en una época incluso anterior a la de estos dos recipientes de Atenas y que presentaba una calidad artística excepcional, aunque de esa excelencia apenas quedaba ya rastro cuando se descubrió, dado su deplorable estado de conservación. Pues bien, en ella, tres jóvenes desnudas —una de pie, la otra de rodillas y la última en cuclillas— se bañaban en unas aguas rodeadas de abundantes árboles y de arbustos cuajados de bayas. Debido a su actitud desinhibida, considerada impropia de los mortales, en su momento se interpretó que eran ninfas semidivinas. Sin embargo, las ninfas suelen representarse en grupos más homogéneos, así que la aparición de estas figuras en posiciones diferentes mientras se bañan indica que, probablemente, se trata más bien de una escena de la vida terrenal. Aún más inequívoco es un espejo de bronce de finales del siglo IV a. C., hallado en una tumba femenina de la Élide, cuya tapa abatible se encuentra

adornada con un relieve en el que se ve a cuatro muchachas desnudas bañándose ante la mirada de un barbudo dios del río. Una de ellas está vertiendo el agua de un recipiente sobre una de sus compañeras, mientras las otras dos se lavan el cuerpo (ilustración 18). También en este caso se ha llegado a pensar que se trata de ninfas, relacionadas con un santuario junto a un manantial de aguas sulfurosas que existe en la zona. Sin embargo, el acto mismo de lavarse la vulva con una esponja y la presencia de unos zapatos flexibles indican claramente que se trata de seres humanos, probablemente de novias que están a punto de casarse en algún templo.

Ilustración 18: Muchachas bañándose en el río. Espejo de bronce con tapa abatible. Élide, Archaiologikon Mouseion. Hacia 300 a. C.

6

Doncellas en el mar: ¿lugares?

¿Podemos pensar que en Grecia se dieron realmente este tipo de escenas de mujeres en pleno baño? ¿O no son más que el fruto de la fantasía? Es prácticamente imposible que algún día se encuentren lugares con inscripciones de tono erótico que permitan identificarlos de forma explícita como puntos de encuentro femeninos, como sí ocurre, en cambio, con los escenarios de las citas de los adolescentes varones en Tasos y Folégandros. La cultura del cuerpo y el erotismo de las mujeres y las adolescentes estaban mucho más blindados y jamás alcanzaron la relevancia pública que adquirieron entre los hombres. Pero eso no significa, ni mucho menos, que no existiesen. Durante mucho tiempo los investigadores han manejado un concepto de la mujer griega —o, dicho de un modo más exacto, de la ciudadana griega— que la relegaba a una función en cierto modo desprovista de toda alegría: la han presentado siempre muy vinculada al propio hogar, como la señora de la casa, como la generadora de descendencia (a ser posible, masculina) y como la educadora de los niños hasta que alcanzaban las primeras etapas de la adolescencia, mientras que los hombres desarrollaban su vida erótica fuera de casa, en los centros de atletismo (gimnasios y palestras), acompañados de efebos, o bien en los simposios con las hetairas. En los últimos tiempos, sin embargo, se ha llegado a la conclusión de que esta imagen es un constructo parcial de la ciencia burguesa del siglo XIX y se ha procedido a corregirlo: es muy probable que las esposas de los ciudadanos griegos de las polis estuvieran obligadas a

corresponderse con un ideal no solo de capacidad física, sino también de atracción erótica, lo cual requería que siguiesen una instrucción atlética durante su adolescencia. En Esparta y en otros lugares se celebraban carreras de atletismo para mujeres, y en Olimpia tenían lugar cada cuatrienio —siempre en años que no coincidiesen con los grandes festejos de los hombres— una serie de competiciones deportivas en honor de Hera, en las que participaban mujeres de tres categorías de edad diferentes. Todo ello, sin duda alguna, exigía cierto entrenamiento previo.

Es cierto que para las griegas casadas regían normas de recato, decoro y subordinación que respondían al ideal de comportamiento de una sociedad dominada por los hombres. De hecho, según un conocido tópico, la boda se consideraba un acto de doma de un potro salvaje. Pero esto también significa que, bajo la superficie, existía un núcleo de vitalidad física y psíquica que inspiraba al mismo tiempo pavor y atracción. Este potencial latente de autonomía femenina estalla en la comedia de Aristófanes *Lisístrata*, en la que las mujeres prueban a rebelarse contra la política bélica de los hombres y, para ello, se niegan a tener relaciones con sus maridos. Los cimientos de esta conciencia de sí mismas se apoyaban en las prácticas y los rituales de su adolescencia, precisamente.

El baño en el mar debe entenderse desde esta óptica. En diversos lugares tuvo que haber santuarios dentro de grutas, consagrados a deidades femeninas y adecuados para nadar en torno a ellos. Justo en el lado externo de las murallas de la ciudad de Locri, en Calabria, se encuentra una cueva sagrada, la Grotta Caruso, con un estanque al que se accede a través de varios peldaños. En este escenario se han hallado pequeñas figuras de terracota, en forma de templos con estanques, que se ofrecieron a modo de exvotos. La laguna de la Grotta Caruso es demasiado pequeña y poco profunda como para saltar y nadar en ella, pero sí que permite sumergir el cuerpo por completo.

Ilustración 19: Mujeres desnudas en una carrera ritual. Cáliz (craterisco). Braurón, Archaiologikon Mouseion. Hacia 500 a. C.

Se sabe también que, en las familias acomodadas de Atenas, cuando había hijas a punto de convertirse en casaderas, se acostumbraba a enviarlas a lejanos santuarios de Artemisa, situados en la costa ática: en Braurón, al este, o en Muniquia, al sur, y tal vez incluso en lugares más remotos del Ática. En ellos, la preparación de las futuras esposas no solo incluía una introducción a los deberes de las mujeres casadas, sino también el desarrollo de sus cualidades físicas: los cálices producidos expresamente para los actos de culto muestran a muchachas de diferentes edades —a veces con exiguas prendas, otras veces totalmente desnudas—, corriendo rápidamente mientras sostienen en sus manos antorchas y coronas (ilustración 19). Evidentemente, se trata de una carrera ritual, pero nos equivocaríamos si considerásemos que el rito y el atletismo son dos cosas completamente distintas: sin duda alguna, en esta imagen se está mostrando agilidad y velocidad, quizá en el contexto de una competición. Pero también las carreras de mujeres en Olimpia, en las que se corría con vestidos tan escasos que incluso dejaban al aire un pecho, eran, al mismo tiempo, rituales corporales de iniciación para el matrimonio. La combinación ideal de belleza y potencia del cuerpo fue tan valorada en las mujeres como en los hombres, lo cual, como veremos más adelante, nos abre un amplio horizonte en la cultura griega de la juventud. Sea como fuere, y en vista de los puntos de encuentro para los jóvenes varones que existieron en Tasos y Folégandros, no parece casual que los santuarios empleados para la formación de las adolescentes de Atenas no solo estuviesen a gran distancia del centro urbano de

la polis, sino que, además, se ubicasen justo en la costa. De hecho, en Braurón se hallaban a tan solo unos cientos de metros del mar, en un litoral en el que, en dirección al sur, se abren varias grutas. La más hermosa de todas ellas, un poco más apartada que las demás —aunque es posible llegar fácilmente a pie desde Braurón —, se encuentra en una playa oculta a la vista. Hoy es uno de los lugares de baño más bellos de toda el Ática y su sugerente nombre —moderno— es «Erotospiliá» (la cueva del amor). La tentación de considerar que la imagen de la vasija con las muchachas bañándose se inspira en esta cueva o en otra parecida —cuando no incluso de concluir que se trata de una reproducción fiel, aunque como representación conceptual— es grande. En Muniquia, el santuario daba directamente al mar, así que en él no faltaban oportunidades para el baño. Las imágenes de la cerámica permiten suponer que en la playa hubo ciertas instalaciones, ya fuesen bloques o plataformas, desde las que las jóvenes saltaban al agua, igual que hacían los muchachos.

Sin duda alguna, los hábitos de las chicas se diferenciaban en algunos aspectos de los de los efebos: cabe suponer que ellas no se dejaban ver en promontorios al aire libre tan abiertamente como ellos en Tasos, sino que solían quedarse más bien en cuevas resguardadas, como la que se muestra en el ánfora de las figuras de color negro. Las imágenes también nos hacen pensar que ellas no acostumbraban a saltar al agua desde alturas tan elevadas y que no practicaban la pesca como pasatiempo. Además, el ánfora de figuras rojas podría indicarnos que las jóvenes iban a nadar sobre todo a zonas cercanas a santuarios como los de Braurón o Muniquia, probablemente en relación con actos rituales de transición desde la infancia hasta la edad adecuada para contraer matrimonio. Con todo, hay que recordar que, según parece, el famoso buceador Escilis entrenó a su hija para la natación y el buceo con tal intensidad que Hidna pudo incluso cometer junto a él una acción de sabotaje contra la flota de Jerjes. Pausanias destaca, de hecho, que el buceo en el mar constituía una práctica común entre las jóvenes vírgenes, lo cual, una vez más, nos remite a la idea de iniciación. No obstante, probablemente los

investigadores que diferencian básicamente entre una natación deportiva y competitiva por parte de los hombres y una natación como parte de un rito sacro-religioso por parte de las mujeres se equivocan en líneas generales: como es sabido, también las competiciones y los centros de entrenamiento masculinos estaban siempre ligados a grandes santuarios. En esencia, esta separación teórica entre el ritual y la práctica en la vida cotidiana no tiene en cuenta el carácter de los rituales religiosos en la Antigüedad. Lo cierto es que en aquella época los rituales estaban al servicio de la vida: la fuerza y la agilidad físicas eran cualidades que se esperaba encontrar también en las jóvenes esposas. Por otra parte, tampoco habría que descartar que también los puntos de encuentro de los jóvenes varones, como los de Tasos y Folégandros, tuvieran un carácter sagrado.

En definitiva, no debemos pasar por alto los elementos comparables de las diferentes prácticas: igual que los jóvenes, las muchachas pasaban, antes de entrar en la edad adulta, por una fase en la que se alejaban del orden urbano y se trasladaban a zonas periféricas en plena naturaleza, donde crecían no solo desde el punto de vista cultural, sino también desde el punto de vista físico, hasta alcanzar una nueva categoría o edad. Y también en ellas el mar desempeñó, en este sentido, un papel importante.

7

Etapas y espacios de la vida

Las prácticas y rituales sociales del tránsito desde la infancia hasta la edad adulta que estamos analizando aquí se corresponden con un amplio concepto de las etapas vitales que se mantuvo vigente, con algunos cambios, entre los primeros tiempos de Grecia y el Imperio romano, y que se caracteriza por el hecho de que la estructura de las edades de la vida tiene su reflejo en la estructura de los espacios de la vida (ilustraciones 20 y 21). El mar y sus costas formaban parte de este ordenamiento de los espacios y las etapas de la vida: constituían un mundo lejano y opuesto al orden de las ciudades; un espacio de los jóvenes, que abandonaban por un tiempo su comunidad para regresar a ella más adelante, ya con un nuevo papel.

ETAPAS DE LA VIDA: JUVENTUD. La trayectoria vital de los hombres se dividía en etapas a las que se les asignaban papeles sociales diferenciados. Los detalles concretos variaban considerablemente de una ciudad o región a otra, pero en lo esencial los conceptos eran en todas partes los mismos. Los niños (*pais*; plural: *paides*) pasaban la primera fase, es decir, la infancia y la pubertad, en casa de los padres, al principio sobre todo bajo la protección de la madre, hasta que alcanzaban los dieciséis o diecisiete años. A continuación venía el tiempo de la adolescencia, en la que, hasta que cumpliesen entre dieciocho y veinte años, los jóvenes (*éphēbos-épheboi*) realizaban una transición hacia la edad adulta que transcurría en parte fuera de la ciudad. A la edad de veinte años se

los admitía como jóvenes ciudadanos (*neos-neoi*) en la comunidad de la polis, aunque aún seguían siendo miembros de su familia paterna. En esta fase, que duraba unos diez años, participaban en la asamblea del pueblo, donde podían votar, y acudían como jóvenes guerreros a las numerosas guerras que libraba su ciudad. Hacia la edad de treinta años se convertían plenamente en hombres (*anēr-ándres*). Era entonces cuando se casaban, formaban una familia, fundaban su propio hogar y tenían derecho a ejercer cargos públicos. Finalmente, hacia los sesenta años, se retiraban de la vida pública, ya como ancianos (*gérōn-gérontes*).

La vida de las mujeres también se estructuraba en etapas, pero las divisiones entre ellas eran más tempranas y no estaban tan fijadas desde el punto de vista institucional, sino que se orientaban más bien hacia los papeles que se iban a desempeñar en la familia: así, se distinguía entre las niñas (*kórē-kórai*), hasta los diez o doce años; las atractivas muchachas sexualmente maduras (*parthénos-parthénoi*), de entre doce y catorce años; las novias (*nýmphe-nýmphai*), antes y después de la boda y de su traslado al hogar del marido, con unos catorce o quince años; las mujeres adultas (*gynē-gynaikes*), madres y señoras de la casa, y, por último, las mujeres de edad avanzada y las abuelas, ya retiradas de la vida pública (*graus-grāes*).

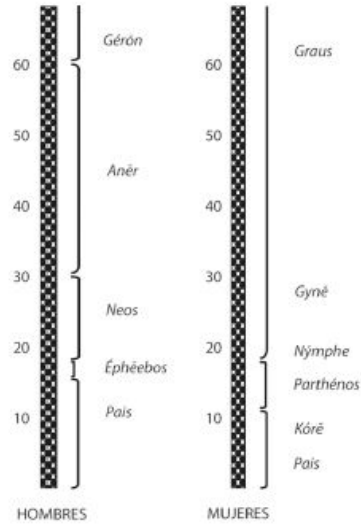


Ilustración 20: Esquema de las etapas de la vida de los hombres y las mujeres en Grecia.

En estas etapas conceptuales de la vida, las fases de la transición de muchacho a hombre y de muchacha a mujer adquirían una particular importancia social: no en vano, se trataba de la incorporación de los jóvenes a los papeles y a la responsabilidad que eran propios de los miembros adultos de la sociedad. Se marcaban especialmente las prácticas y ritos de los adolescentes (es decir, de *éphēbos* y de *parthénos*), en los que las y los miembros en ciernes de la polis salían de la zona protegida de la comunidad urbana, se enfrentaban a los retos de la vida en el mundo exterior y demostraban así su valía, para regresar después a la ciudad y adquirir en ella pleno estatus de adultos. Detrás de todo ello se encontraba un pilar de la cultura humana: la ciudad como espacio de orden humano frente a la naturaleza salvaje como espacio de peligro. El propio Platón aseguraba que en los primeros tiempos los hombres habían fundado las ciudades para protegerse de los animales salvajes. Y numerosas leyendas locales relataban que, durante mucho tiempo, tal o cual territorio había vivido bajo la amenaza de un terrible león o de un verraco, hasta que un héroe

logró vencer a la fiera y después construyó una ciudad, empezando por sus murallas. Las primeras urbes debieron de contemplarse como islas de orden humano en medio de la naturaleza virgen. Los jóvenes, que tenían que desarrollar la fuerza vital de la comunidad urbana, debían mantenerse firmes en ese mundo opuesto al de la ciudad y, a través de esta prueba de fuego, adquirir las fuerzas físicas y éticas que más adelante utilizarían para garantizar el orden de la vida de la comunidad.

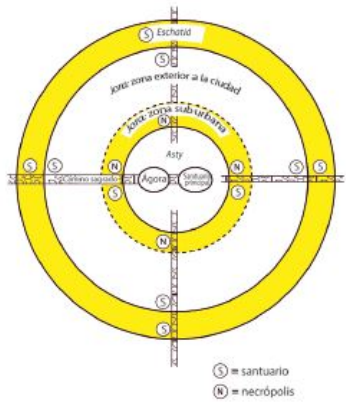


Ilustración 21: Esquema de la estructura espacial de la polis griega.

Algunas pruebas eran duras, especialmente en Esparta, donde los efebos tenían que salir a recorrer un extenso territorio con el fin de aprender a robar para comer y sembrar el terror a base de asesinatos entre la población rural sometida. En Creta era una costumbre habitual que un adulto secuestrase a un efebo para llevárselo, en calidad de amante, a las montañas, donde vivirían juntos durante dos meses, alimentándose de lo que les ofreciera la naturaleza y preparándose para las exigencias de la guerra. El carácter homoerótico de esta relación cumplía una importante función social: los efebos debían permanecer junto a un amigo adulto que les sirviese al mismo tiempo de compañero y de modelo, y que les permitiese conocer las fuerzas de su cuerpo viril y adquirir los comportamientos del hombre mayor de edad. Era

muy probable que existiese la conciencia de los peligros y los riesgos que entrañaba el erotismo homosexual en edades tempranas. No en vano, había estrictas normas para garantizar que todos adoptasen la debida actitud: los abusos sexuales vejatorios contra el compañero joven se castigaban duramente. En Creta, al final de este periodo el amante de más edad le ofrecía al iniciado tres obsequios simbólicos para su futuro papel como miembro de la comunidad: un vaso para los banquetes masculinos, un suntuoso traje para participar en los festejos públicos y un animal que sacrificar en el culto comunitario a los dioses. De forma parecida, en otras ciudades-Estado los jóvenes tenían que pasar esta etapa de su vida como vagabundos (*perípoloi*) y como «cazadores negros» en plena naturaleza, capturando animales pequeños y recolectando hierbas. La formación de los efebos para su entrada en el mundo de los hombres adultos era en todas partes un asunto fundamental. Y en otras ciudades también era determinante que el adolescente contase con la guía de un hombre de más edad, con el que establecía una relación homoerótica. Sin embargo, básicamente esta forma de homoerotismo no suponía una disposición sexual exclusiva, sino que, por lo general, se combinaba con una orientación heterosexual encaminada hacia el matrimonio y la familia.

A lo largo del periodo arcaico, entre los siglos VIII y VI a. C., a medida que las comunidades de las polis se iban consolidando y sus prácticas sociales se refinaban y se diferenciaban, las costumbres de la vida fuera de los espacios urbanos se transformaron en formas culturales más y más complejas. La fuerza física pasó a desarrollarse a través de los ejercicios atléticos, con normas estrictas y con un entrenamiento específico para obtener determinados resultados. Todo ello culminaba en las competiciones que tenían lugar con ocasión de las grandes festividades religiosas. Por su parte, el libre vagar por la naturaleza se transformó en formas más nobles de caza, ya fuese a caballo (con lanzas) o a pie (corriendo tras la presa y empleando la habilidad manual). Los efebos de la aristocracia arcaica eran los herederos urbanos de los «cazadores negros» de los primeros tiempos.

ESPACIOS DE LA VIDA: HOMBRES JÓVENES. A medida que se producía esta consolidación de la cultura y de los espacios de la sociedad, se desarrollaron fuera de los asentamientos urbanos una serie de zonas culturales concéntricas, cada una de ellas con su propio carácter (ilustraciones 21 y 22). Directamente alrededor de la ciudad se extendía un área periurbana que representaba un «exterior» rural frente al «interior» urbano. Se distinguía por la presencia de santuarios relacionados con el paisaje, cuyo culto guardaba estrecha relación con los templos del interior de la ciudad, y también por las zonas de tumbas a lo largo de los caminos de salida, en las que la comunidad urbana mantenía presentes a sus muertos. Alrededor de esa área se encontraba la *jora* (o *chora*), más o menos extensa: abarcaba los campos cultivados, con granjas y pequeños asentamientos rurales, que eran fundamentales para el sustento de la polis. Esta zona agrícola estaba a su vez rodeada por las zonas periféricas no cultivadas de la *eschatiá*, es decir, las montañas, los bosques y, llegado el caso, la costa. Evidentemente, esta división de los espacios de la vida es un modelo que en la realidad de las ciudades-Estado griegas no se manifestaba con tanta claridad: las zonas periféricas, especialmente las costas, también albergaban asentamientos y campos cultivados, y tierra adentro había igualmente áreas de montaña sin cultivar. Pero el modelo conceptual de los espacios marcó profundamente los actos y las ideas culturales.

De estas tres áreas, no solo la lejana y salvaje *eschatiá*, sino también la cercana zona periurbana, ofrecían a los jóvenes de la ciudad un espacio extraterritorial para la vida. Se trataba de dos zonas del exterior cultural y social.

Ilustración 22: Mapa del Ática. Gimnasios de Atenas y santuarios de Artemisa en Braurón y Muniquia. En tono oscuro, las montañas y las costas.

En el área periurbana, a poca distancia de las puertas de la ciudad, se edificaron desde el siglo VI a. C. los gimnasios, cada vez más ricamente decorados, como centros de la cultura atlética. En Atenas hubo tres establecimientos de este tipo: la Academia, en el norte; el Liceo, en el este; y el Cinosargo, en el sureste. Se trataba de un conjunto de lugares exteriores a la ciudad que no solo se dedicaban a la cultura del cuerpo masculino, sino, como es sabido, a las relaciones homoeróticas. Desde muy pronto las competiciones y los ejercicios atléticos se realizaban sin ropa, porque no solo se trataba de alcanzar excelentes resultados y lograr la victoria, sino también, y en un sentido amplio, de desarrollar un cuerpo potente y majestuoso entre los futuros jóvenes ciudadanos. Así, los centros de atletismo eran también los lugares en los que los jóvenes atletas despertaban la admiración de sus amantes adultos. En Atenas había, dentro del gimnasio más antiguo (la Academia), un santuario de Eros; en el segundo gimnasio, es decir, el Liceo, se alzaba, desde finales del periodo clásico, una famosa estatua de Apolo, el protector de los adolescentes varones, que exhibía ostentosamente su hermoso cuerpo juvenil para que todos lo contemplasen. En la isla de Tera, el antiguo gimnasio a las puertas

de la ciudad se encontraba rodeado por una muralla en la que, desde el siglo VI a. C., los hombres enamorados grababan, incluso a gran altura, inscripciones para ensalzar a sus efebos favoritos. No en vano, muchas imágenes de vasijas atenienses atestiguan que los centros de atletismo eran un lugar en el que contemplar los jóvenes cuerpos, tendencia que culminó en las décadas en torno al año 500 a. C., es decir, en la generación del Nadador de Paestum. Estas imágenes muestran con toda vivacidad cómo los muchachos se desvestían, cómo se ataban el pene para protegerlo, cómo se ejercitaban en el lanzamiento de disco ante un joven entrenador... y presentan así sus cuerpos en las más variadas posturas y desde las más diversas perspectivas (ilustración 23). En los gimnasios que estaban fuera de la ciudad se tejían las relaciones eróticas que mantenían cohesionada a la comunidad masculina.

Además, hubo otros lugares en plena naturaleza que, según parece, no eran centros deportivos ni santuarios, pero a ellos acudían los hombres jóvenes para reunirse y convertirse en objeto de las miradas de admiración de sus amantes adultos. Ante las murallas de la ciudad de Cartea, en la isla de Ceos, en un terreno empinado, se encuentran unas rocas con abundantes inscripciones en honor de los deseados efebos. Aunque hoy en día son casi ilegibles, están bien documentadas gracias a visitantes de épocas pasadas. En la actualidad no es posible saber qué hacían exactamente los jóvenes en este lugar, pero cabe pensar, en cualquier caso, que se trataba de un espacio en el que se reunían con sus iguales fuera de la ciudad.

Ilustración 23: Jóvenes atletas entrenándose en la palestra.

Crátera de cáliz ateniense del pintor Eufronio. Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung (colección de arte antiguo). Hacia 510-500 a. C.

En cambio, la *eschatiá*, es decir, la zona periférica de los territorios, seguía siendo un mundo contrapuesto de naturaleza no civilizada. Esta área, en la que no regían tantas normas como en los gimnasios, ya que se trataba de un espacio para el movimiento libre, también era ideal para poner a prueba la capacidad corporal y ética, especialmente a través de la caza. Platón fue quien puso de manifiesto de una forma más patente las virtudes ideales que se esperaban del cazador: según este filósofo, entre las diversas formas de cazar, aquellas en las que se empleaban medios técnicos de ayuda, como las redes o los lazos, eran menos valiosas; si los cazadores estaban interesados en adquirir la virtud divina, solo podían cazar con su propio cuerpo, con golpe o lanzamiento, es decir, mediante una espada o una lanza. Se trataba de cualidades de la masculinidad en las que se utilizaba directamente el cuerpo y que constituyeron también el fundamento de la jerarquía social: en Macedonia, los jóvenes de clase alta tenían que matar a un verraco con lanza —es decir, sin red— para poder participar en los simposios de los hombres con derecho a tumbarse en un diván. Aquellos aspirantes de alto rango que no superasen tal prueba se veían obligados a esperar más tiempo para que se les reconociese plenamente su estatus de hombres adultos.

Por otra parte, la caza fue incorporando cada vez en mayor medida características propias de las prácticas eróticas. De hecho, con frecuencia en las vasijas se ensalzaba a los cazadores, disponiéndolos precisamente en joviales escenas de cuerpos jóvenes y hermosos. Los efebos no solo aparecían como jinetes, persiguiendo a veloces ciervos en nobles cacerías a caballo, sino que también se los representaba mientras corrían a toda velocidad para atrapar a liebres y crías de corzo (ilustración 24). Las imágenes muestran una enorme agilidad de movimientos; en cierto modo, son pura corporeidad. Pero las crías o los animales de pequeño tamaño que apresaban nos remiten igualmente a la esfera

de las relaciones eróticas entre hombres, porque los adultos y sus jóvenes amados solían agasajarse regalándose liebres y jóvenes corzos.

A este mundo lejano pertenecen también el mar y sus costas, con sus retos y sus placeres.

Ilustración 24: Efebo atrapando una liebre. Copa ateniense (cílica). Londres, British Museum. Hacia 500 a. C.

ESPACIOS DE LA VIDA: MUCHACHAS Y NOVIAS. También para las jóvenes hubo en la zona periurbana un espacio de «mundo exterior, pero cercano»: se trataba de las fuentes y los edificios con salidas de agua construidos en torno a ellas, a las puertas de la ciudad. En Atenas, la fuente Calírroe, también conocida como Eneacruno, situada junto al río Iliso, era el punto de suministro de agua más famoso. Probablemente se equipó con un suntuoso edificio bajo el régimen de los «tiranos» pisistrátidas. Recoger agua era una tarea que recaía sobre las hijas jóvenes, incluso en las familias nobles, aunque en este caso solo con ocasión de las festividades y los rituales. Hay un nutrido grupo de cántaros para recoger agua (las hidrias) que están decorados con figuras de color negro. En ellos podemos ver escenas de distinguidas muchachas que, ataviadas con sofisticados ropajes, acuden al edificio de aguas cargadas con estas tinajas, las llenan y después, manteniéndose erguidas en una elegante postura, las llevan de vuelta a casa (ilustración 25). Se asemejan así a las soberbias estatuas de doncellas (conocidas como

korai) que en esta época se levantaron en la acrópolis de Atenas como el ideal al que debían aspirar las hijas casaderas. Se ha puesto en duda que estas escenas se refieran a situaciones reales de la vida social, pero es un craso error: ya en la guerra de Troya, Políxena, la hija del rey, salió de la ciudad camino de la fuente, en plena naturaleza, para recoger agua, acompañada de su hermano Troilo, que aún era un efebo y quería dar de beber a sus caballos. La fuente era el único lugar exterior al espacio urbano controlado al que las mujeres en edad de contraer matrimonio podían acudir y en el que, hasta cierto punto, se les permitía exponerse, sobre todo a las miradas de jóvenes pretendientes en busca de novia. En un poema de Teognis, un joven cuya amada ha sido dada en matrimonio a otro hombre por decisión de sus padres, relata con gran emoción cómo desde entonces se acerca suspirando a la fuente en la que antes se reunían y recuerda lo que ocurría: «[...] ciño mi brazo a la cintura de la muchacha y le beso el cuello».[1]Sin embargo, como aquel era un lugar expuesto, fuera de la ciudad, las mujeres debían ser prudentes ante la presencia de otros transeúntes y ante los extraños, que acudían a la zona para atreverse a echar un vistazo o incluso buscar algo más. En este sentido, las fantasías que se recogen en las imágenes rápidamente van aún más lejos: en una hidria se muestra a una muchacha que llena su cántaro en la fuente y, de repente, se encuentra ante ella una enorme serpiente que se yergue para atacarla. Pues bien, quien se apresura a socorrerla es nada menos que Heracles. La «fuente ante las puertas» de la ciudad era un espacio inseguro, en el que las jóvenes se exponían al ambivalente juego de eros con todos los riesgos que entrañaba, antes de adquirir su lugar definitivo en la sociedad, primero como novias y después como esposas. Estas ideas se subrayan en mayor medida en la imagen de otro recipiente de cerámica en la que puede verse a una doncella, con un cántaro en plena naturaleza, a la que está contemplando Pan, el dios en forma de macho cabrío. La transición hacia el estado de mujer casadera tiene lugar aquí en el desprotegido espacio de la naturaleza en estado puro.

No se sabe con certeza si las jóvenes acudían también a otros

lugares situados a las afueras de la ciudad. Cabe suponer que las participantes de las competiciones atléticas, como las de Olimpia, debieron de someterse a cierto entrenamiento previo. De hecho, existen cerámicas del siglo V a. C. que muestran a varias muchachas ejercitándose, pero las imágenes no se centran tanto en la competición como en el atractivo de sus cuerpos. También se han localizado inscripciones de época helenística que aluden al uso de gimnasio por parte de las mujeres en determinadas fechas. Sin embargo, es casi imposible determinar hasta qué punto este era un uso extendido ni en qué condiciones se daba. No obstante, si se trataba de una práctica real, significa que se producían situaciones de marcado potencial erótico fuera de la ciudad.

Ilustración 25: Muchacha en un edificio con salida de aguas. Cántaro (hidria) ateniense. Wurzburgo, Martin von Wagner Museum der Universität. Hacia 520-510 a. C.

Las zonas periféricas lejanas de los territorios de las polis griegas entrañaban mucho más riesgo para las muchachas que para los efebos. Pero sabemos que ellas también estuvieron presentes en esas áreas, aunque, desde luego, no en puntos tan desprotegidos como los acantilados de Tasos. Los santuarios de Braurón y Muniquia y otros templos de Artemisa situados en lugares más lejanos, cerca del mar, ofrecían una mayor seguridad. Con todo, las imágenes de la cerámica indican que en el entorno de esos santuarios las jóvenes también podían acceder a puntos de la costa en los que se exponían y se entregaban al mar. Allí, protegidas por las grutas y rodeadas por la comunidad cerrada de las compañeras de su misma edad, pudieron desarrollar una cultura del cuerpo con una naturalidad que se alejaba radicalmente de la distinguida

actitud que debían adoptar en las fuentes.

Los espacios de las zonas periurbanas cercanas a la ciudad y de la lejana *eschatiá* se complementaban entre sí. Los gimnasios y los edificios con salidas de aguas eran lugares institucionalizados, en los que los y las jóvenes salían, por un breve tiempo, del orden controlado de la comunidad urbana y se abrían a las relaciones sociales y eróticas. Las zonas periféricas de las montañas, los bosques y las costas, en cambio, eran un mundo de naturaleza salvaje, en el que pasaban la fase más o menos prolongada de su adolescencia y experimentaban el tránsito hacia la edad adulta.

8

Héroes y doncellas míticos, en el bosque y en el mar

Los mitos de los grandes héroes y heroínas del pasado lejano de los griegos se basaban en estas mismas estructuras de etapas vitales y en la misma asignación de papeles a cada tramo social de edad. Los mitos griegos no son cuentos inventados desde cero y concebidos para niños y otros oyentes crédulos, ni tampoco relatos simbólicos cifrados en clave para trasmitir saberes éticos, psicológicos o antropológicos, sino grandes relatos primigenios acerca de los dioses y los héroes, de sus actos y destinos, que se venían contando desde hacía siglos a modo de guía para la propia vida y el propio mundo y que se introducían en el discurso como modelo de comportamientos ejemplares, ambivalentes o desacertados. Desde la perspectiva actual, los mitos no son historias reales, pero en la Antigüedad se entendieron como procesos y acontecimientos verdaderos, que abarcaban desde el origen del mundo hasta el nacimiento del propio estilo de vida. Y como los mitos se aceptaban como realidad «fundadora» del pasado remoto, estuvieron marcados por conceptos que se aplicaron en todas las épocas, hasta llegar al tiempo de la Antigüedad. En las grandes figuras de los mitos, en Heracles, Edipo y los héroes de la guerra de Troya, se exploraban situaciones esenciales de la existencia humana y cuestiones fundamentales del comportamiento de la humanidad que, a ojos de los griegos, eran atemporales. Pero aquello solo era posible si, desde la perspectiva de la población griega, las estructuras básicas del estilo de vida se habían

mantenido idénticas desde el origen de los tiempos. Los héroes de la época mítica eran «más grandes» y poderosos que los humanos del presente; sus actos y sus errores eran más potentes; sus destinos, más titánicos, pero, en esencia, su mundo no difería del posterior. Este mismo principio se aplicaba a las etapas de la vida y a los papeles sociales asociados a ellas, sobre todo en el caso de la fase de la adolescencia, con sus elevadísimos requisitos, posibilidades y expectativas.

Todos los grandes héroes del remoto pasado mítico pasaban por una fase de formación en su juventud, que discurría en plena naturaleza, en la *eschatiá*, lejos de las formas de vida urbanas, hasta que regresaban a la comunidad humana y adquirían en ella el papel del héroe joven, pero adulto, que finalmente les conduciría al matrimonio y al reinado sobre un territorio. En las amplias dimensiones del mito, aquello se correspondía con la fase «salvaje» del efebo, entre la infancia y la edad adulta —tal y como se conoce en la historia de Esparta y Creta—, seguida de las fases del joven ciudadano y del responsable de su familia y su Estado. Los héroes de los primeros tiempos son, en realidad, efebos y jóvenes guerreros en el contexto del mito. Los lugares de su primera iniciación eran, sobre todo, las montañas lejanas, de las que hablaremos a continuación, pero también las costas remotas, que describiremos igualmente desde esta perspectiva.

JÓVENES HÉROES EN EL BOSQUE. El lugar más célebre de la instrucción de los héroes míticos era el monte Pelión, en el norte de Grecia, donde el centauro Quirón asumía la función de sabio educador. Jasón, hijo del rey de la ciudad de Yolco —que, en lugar de nombrar heredero a su descendiente, eligió a su propio hermano—, fue confiado a Quirón, que lo cuidó mientras fue niño y, más tarde, efebo. Con veinte años, es decir, cuando alcanzó la edad adulta, regresó a su ciudad y reclamó su derecho al trono. Sin embargo, se le respondió entonces que, para acceder a él, primero debía demostrar sus habilidades viajando en barco, junto a un grupo de jóvenes héroes (los argonautas), hasta la Cólquide, en el este del mar Negro, donde tendría que robar el famoso «vellocino de oro».

Fue allí, en la meta de su fase como joven héroe, donde conoció a Medea, hija del rey local, que le ayudó en su aventura y que más tarde se convirtió en su esposa. Con ella fundó una familia —a la que le esperaba un infeliz futuro, sin embargo— y volvió a reclamar el trono. Las dos fases se corresponden claramente con las etapas de la vida del ciudadano de la polis: la del efebo, en plena naturaleza, y la del joven guerrero, en amplias expediciones militares. Según lo previsto, habría una siguiente etapa (la del héroe como responsable de su familia y de su Estado), pero a él le fue negada.

Aún más célebre fue el periodo de juventud de Aquiles, a quien su padre, Peleo, entregó a Quirón para que empezara a educarlo a una edad especialmente temprana, como era habitual entre los grandes héroes (ilustración 26). Fue en ese contexto donde, primero como niño y más tarde como efebo, desarrolló su fuerza heroica, a la que, ya como hombre, daría rienda suelta en la guerra contra Troya. En este conflicto lucharía como un joven guerrero sin parangón durante diez años: justo la misma duración que la fase de *néos*, documentada históricamente entre los ciudadanos de Grecia.

Ilustración 26: Peleo conduce a Aquiles ante Quirón. Vasija ateniense para vino (estamno). París, Musée du Louvre. Hacia 470 a. C.

El centauro Quirón, mitad hombre, mitad caballo, tendía un

puente entre la naturaleza salvaje y la cultura humana, que en esta etapa de la vida era determinante para la educación de los jóvenes. A diferencia del resto de los centauros, que, con su desenfreno y su impetuosidad animal, eran enemigos del orden humano, el sabio Quirón encarnaba el lado beneficioso de la naturaleza: enseñaba a los jóvenes héroes a cazar y a utilizar las plantas medicinales, los alimentaba con la carne de animales salvajes y les inculcaba virtudes físicas y éticas, que los convertían en admirados modelos de virilidad guerrera.

En Atenas se veneraba a Teseo como arquetipo del héroe de la comunidad urbana. Las circunstancias de su concepción y su nacimiento llevaron a su madre, Etra, a criarlo sola en casa de su padre, el rey de Trecén, mientras que el progenitor de Teseo, Egeo, permaneció en Atenas, como rey de la ciudad. Teseo fue creciendo y, cuando se convirtió en efebo, tuvo que demostrar su fuerza levantando un bloque de piedra. Debajo de él su padre había escondido los símbolos de su virilidad: unas sandalias con las que caminar hasta Atenas y una espada con la que luchar por su vida. Su trayecto a lo largo de la solitaria costa fue una transición desde la infancia, bajo la protección de su madre, hacia la condición de adulto, en el territorio de su padre. Al mismo tiempo, fue una fase de autoafirmación en el bosque, donde se enfrentó a la Cerda de Cromión y a los numerosos monstruos y salteadores de caminos, de los que limpió la ruta que conducía hacia su patria (ilustración 27). Una vez que Egeo lo admitió en la comunidad de atenienses y lo reconoció como su futuro sucesor, Teseo asumió el papel de *néos* o joven guerrero en defensa de su ciudad, en cierto modo entre la tierra y el mar. En primer lugar, venció al toro salvaje de Maratón, que asolaba los campos áticos y, en consecuencia, acababa con el sustento agrícola de la ciudad. A continuación, viajó en barco a Creta, desde donde el rey Minos ejercía su despótico dominio sobre los mares y cada año exigía a Atenas, como tributo, el envío de varios hombres y mujeres jóvenes, a los que sacrificaba ofreciéndoselos al temible Minotauro, mezcla de hombre y toro, en un laberinto del que era imposible escapar. Al igual que Jasón, Teseo encontró amor y ayuda en la hija del rey, Ariadna, que, con

su largo hilo, les indicó —tanto a él como a los demás jóvenes— el camino de vuelta de aquella pavorosa construcción. La boda entre ambos estaba ya programada y, de hecho, se habría celebrado si no fuera porque los dioses habían previsto otro giro de los acontecimientos.

Ilustración 27: Teseo mata a la Cerda de Cromión y al gigante Sinis. Copa ateniense (cílica). Londres, British Museum. Hacia 480 a. C.

En los mitos, el periodo que transcurría en zonas alejadas, desprotegidas y no controladas era a menudo la fase de las primeras experiencias eróticas. No solo fue el caso de Jasón y de Teseo: historias similares se contaban acerca de los héroes de Troya. Anquises, miembro sumamente respetado de la familia real troyana, fue enviado a vigilar los rebaños del rey en el monte Ida. Allí se le apareció Afrodita, que lo sedujo utilizando todas las armas del amor. El fruto de aquella relación fue nada menos que Eneas, que desempeñaría un papel fundamental en la guerra de Troya y más adelante se convertiría en mítico antepasado del pueblo romano. Así pues, no se trató de un desliz erótico que desafiase todas las normas, sino de una falta aceptada —al menos en el contexto del mito—, que dio lugar posteriormente a un acontecimiento muy celebrado. Y tampoco se trató de un suceso único: también Paris, el infausto hijo del rey troyano Príamo, fue abandonado en las montañas por temor a lo que decía sobre él la profecía de un oráculo. Creció entre pastores hasta convertirse en un hermoso adolescente que protegía a los rebaños. En aquella soledad salvaje, un día fueron a visitarlo las diosas Hera, Atenea y

Afrodita, que le dieron a elegir entre tres posibles destinos para su vida: convertirse en rey, alcanzar la gloria como guerrero o disfrutar del amor de la más bella de las mujeres. Él optó por esta última propuesta (ilustración 28).

Más tarde, en Atenas se hizo famoso el mito de Céfalo, el hermoso hijo del rey Pandión, que, siendo joven, se adentró en el solitario monte Himeto para cazar. Allí Eos, la diosa de la aurora, le salió al paso, se quedó cautivada al verlo y, forzándolo con una violencia más o menos suave, lo adiestró en los goces del amor (ilustración 29).

Desde luego, estos mitos no son un reflejo fiel de la realidad social. Cabe suponer que, efectivamente, en los primeros tiempos los rebaños de vacas, que constituían la posesión más importante de las personas acaudaladas, se dejaban bajo el cuidado de los hijos jóvenes: alrededor de aquellos rebaños se libraban batallas y en los pastos siempre existía la amenaza de los animales salvajes, así que su vigilancia exigía el mismo valor para la lucha que la caza y la guerra, los ámbitos del heroísmo masculino. Sin embargo, a diferencia de lo que les pasaba a los héroes míticos, ni en las cacerías por montes y bosques ni en las campañas militares por tierras lejanas, como tampoco en las labores de vigilancia del ganado por parajes solitarios, a los efebos y los jóvenes les salían al paso refinadas mujeres con proposiciones eróticas. En este punto, la realidad de la vida empieza a mutar en proyección y fantasía.

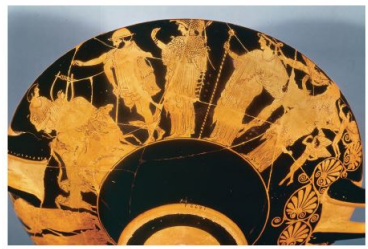


Ilustración 28: Paris en el juicio de las diosas Hera, Atenea y Afrodita. Copa ateniense, Pintor Macrón. Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung (colección de arte antiguo). Hacia 490-480 a. C.

Lo determinante, sin embargo, es que todo esto tiene una base psíquica real: el tiempo de la efebía era tanto una fase de desarrollo del erotismo como un periodo de servicio militar, que conducía posteriormente a la boda y a la vida matrimonial. Estas experiencias de tránsito hacia la edad adulta se recogen conceptualmente en los mitos. De hecho, los mitos hablan de historias que no son la «historia» real de los hechos: dibujan a los héroes del pasado con sus actos y sus padecimientos en ámbitos que son mucho más grandes y gloriosos que el presente en el que vivían los ciudadanos griegos. Pero también representan estructuras sociales, psicológicas y antropológicas compatibles con su existencia terrenal. De ese modo, los mitos expresan conceptos que son igualmente aplicables a la convivencia social, y, a menudo, son más claros y precisos que la propia realidad de la vida.

Ilustración 29: Eos persigue a Céfalo. Cántaro (hidria) ateniense. Heidelberg, Antikensammlung (colección de arte antiguo) de la Universidad. Hacia 470 a. C.

JÓVENES HÉROES EN LA COSTA. En los mitos, la costa era otra de las zonas lejanas asociadas a la adolescencia. El litoral de Grecia es extenso y variado, con acantilados que se precipitan sobre el mar, pero también con suaves calas que se deslizan hacia el agua. En cualquier caso, exceptuando los puertos de las ciudades, esta área se utilizaba poco, así que se trataba de una zona claramente periférica.

Perseo —al que su padre divino, Zeus, había concebido con astucia, transformándose en una lluvia de oro— fue condenado junto con su madre, Dánae, al destierro. A ambos los arrojaron al mar dentro de un cofre de madera, con el que encallaron en la isla de Serifos. Allí, el pescador Dictis, hermano del rey Polidectes al que este había apartado de su lado, decidió acogerlos (ilustración 30). Dictis era, pues, de origen noble, pero vivía apartado de todo, en plena naturaleza. Fue él quien se encargó de educar a Perseo, igual que hizo Quirón, el más célebre instructor de héroes, en el monte Pelión. Cuando el pupilo se convirtió en un joven, llegó la hora de que demostrara su valía: Polidectes sentía un enorme interés por Dánae, que, según parece, había conservado su atractivo. Sin embargo, ella no le correspondía. Perseo defendió entonces a su madre del acoso del rey e incluso reclamó el trono. Para librarse de él, el monarca lo envió al extremo occidental para que matase a una de las terribles gorgonas: encontramos aquí un equivalente al viaje de Jasón hacia la Cólquide, a la expedición de Teseo hacia Creta, a la participación de Aquiles en la guerra de Troya y, ya en el plano de la realidad histórica, a las campañas militares de los jóvenes guerreros en las ciudades-Estado griegas. Después de vencer a la gorgona haciendo uso de su valor y de su astucia, en el camino de vuelta Perseo se encontró con Andrómeda, hija del rey etíope, a la que amenazaba un monstruo marino. La tomó como esposa y acabó convirtiéndose en monarca, pero no de Serifos, sino de Tirinto. Una vida de héroe perfecta, conforme a las normas y dividida en las tres fases de rigor: la educación en una zona apartada, en plena naturaleza; la heroicidad de la juventud, con gloriosas luchas, y el poderío como señor.

Ilustración 30: Dictis descubre a Perseo y Dánae en el cofre. Copa de vino ateniense. Siracusa, Museo Regionale. Hacia 460-450 a. C.

En Atenas, Teseo, el mítico protagonista de la ciudad, estuvo estrechamente vinculado al mar desde su nacimiento. Es sabido que, como muchos otros héroes de los remotos tiempos míticos, se le atribuyen dos padres: el rey mortal Egeo y el dios del mar, Poseidón. Esta genealogía mítica fue especialmente importante para que Atenas argumentase su pretensión de dominio sobre las aguas marinas. Cuando, según cuenta el mito, Teseo iba camino de Creta junto con varios muchachos y doncellas atenienses para luchar contra el minotauro y salvar así sus vidas, tuvo una disputa en el mismo barco con el rey cretense, Minos, por ver cuál de los dos podía reclamar con más derecho su origen divino. Minos se jactaba de ser hijo de Zeus, a quien, como prueba de su paternidad, le pidió que lanzase un resplandeciente rayo, cosa que el dios hizo. A continuación, el rey arrojó un anillo al mar y le exigió a Teseo que bucease entre las corrientes hasta llegar al palacio de Poseidón, su supuesto padre, y obtuviese de él una prueba de su origen. El poeta Baquílides describe de una forma muy expresiva cómo, «apostado sobre la bien trabada cubierta», es decir, desde una elevada plataforma, se lanzó al mar, probablemente con un salto de cabeza. El autor plasma después la desesperación de los jóvenes, cuyos «ojos brillantes como lirios vertían lágrimas, pues esperaban onerosa fatalidad»: era una prueba a vida o muerte. Pero

Teseo fue conducido a través de las aguas por unos delfines hasta el palacio del dios. Allí, aún algo intimidado, vio danzar a las nereidas, con todo el brillo de sus espléndidos miembros, y la esposa de Poseidón, Anfitrite, lo cubrió con una túnica púrpura y dispuso sobre su pelo una corona sombreada de rosas que Afrodita le había regalado el día de su boda. Con el esplendor de estos obsequios, Teseo volvió a subir a la proa del barco, donde fue recibido entre expresiones de júbilo por parte del grupo de muchachos y muchachas. Hay una célebre vasija en la que se muestra al joven Teseo conducido por un tritón al palacio submarino de Poseidón, en el que se encuentra a su esposa Anfitrite (ilustración 31). Autores de prestigio han llegado a decir que «*leaping into the sea*» es «*an un-Greek action*» (es decir, que lanzarse al agua es una acción no griega), aunque en realidad es justo lo contrario: saltar al mar se convierte en una decisiva prueba de valor y, al mismo tiempo, en la primera experiencia erótica del joven héroe. Con aquel signo de reconocimiento de su origen divino, Teseo salió de nuevo del agua, como defensor «adulto» de los jóvenes amenazados y como prototipo de la belleza masculina:

> *Junto a la nave de fina popa apareció.*
> *[...] cuando llegó seco del mar,*
> *asombro para todos,*
> *y brillaban en torno a sus miembros los regalos de los dioses.*[1]

Es el principio de su habilitación como protagonista de la juventud y, en último término, como refundador y rey de Atenas.

Ilustración 31: Teseo ante Anfitrite, en el fondo del mar. Copa ateniense (cílica). París, Musée du Louvre. Hacia 500-490 a. C.

El mar como ámbito en el que se pone a prueba el valor y la capacidad de supervivencia englobaba multitud de aspectos diversos. A medio camino entre el mito y la historia de los primeros tiempos se encuentra el héroe Falanto de Esparta, que, tras la primera guerra contra Mesenia, se atrevió a sublevarse junto con un grupo de marginados. De aquel acto saldría perdedor y por él se le expulsaría de la ciudad. Entonces decidió aventurarse junto con sus compañeros en una travesía por el mar para comenzar, ya lejos, una nueva vida. Una de las versiones que nos han llegado de esta leyenda asegura que él también era hijo de Poseidón. Lo cierto es que, en vista de la vida que llevó a partir de aquel momento, se podría pensar que esa versión era la auténtica: Falanto no fue obligado a saltar a las aguas por exigencia de un rey malvado, sino que cayó a ellas cuando el barco en el que viajaba naufragó, pero también él salió reforzado de semejante prueba. Lo salvó otro delfín, probablemente enviado por su padre divino, que lo llevó a la costa de Apulia, donde, junto con sus compañeros —que, según parece, también fueron rescatados— fundó la ciudad de Tarento. Las monedas de esta colonia, de hecho, lo muestran como mítico antepasado de sus ciudadanos, joven, cabalgando sobre un delfín (ilustración 32). A menudo se lo representa con un tridente, que lo vincula claramente con Poseidón, pero también puede portar muchos otros atributos, todos ellos muy convenientes para el fundador de una floreciente ciudad: el escudo, el casco, la lanza, el arco y la flecha, que representan la capacidad de defensa; el remo y el espolón de un barco, que simbolizan el dominio sobre los mares; el trípode, la guirnalda, la hoja de palma y los enseres para la práctica del atletismo, que aluden a la cultura de la competición; la bandeja para las ofrendas, el incensario y la antorcha, para las festividades religiosas; la uva, la jarra de vino, el *kántharos*, la cuerna y la lira, como elementos de la cultura del simposio; la espiga, la rueca y el cuerno de la abundancia, como símbolos de fertilidad, estilo de vida y bienestar. También Falanto, al salir

airoso de su inmersión en el mar, que podría haberle costado la vida, se convirtió en líder y fundador de una nueva comunidad urbana. Por decirlo de una forma más precisa, al igual que Teseo, se sumergió en las aguas como joven y salió a la superficie como adulto.

Ilustración 32: Falanto cabalgando sobre un delfín en el mar, con una copa dionisíaca para el vino (kántharos). Didracma de Tarento. Berlín, Staatliche Museen, colección numismática (Münzkabinett). Hacia 390-380 a. C.

Pero también esta transformación incluía aspectos manifiestamente eróticos. Falanto no solo portaba atributos propios de una juventud esplendorosa, como la guirnalda o los enseres atléticos: todas sus representaciones como jinete de delfines que cabalga sobre el mar constituyen una manifestación de su atractivo juvenil. De hecho, en muchos lugares del mundo griego se contaban historias de delfines que se enamoraban de hermosos muchachos y se los llevaban, montados sobre su lomo, rumbo al mar, a menudo hacia un aciago destino. No en vano, el propio Eros se ha representado cabalgando por encima de las olas sobre un delfín, que no lo está salvando precisamente de un naufragio ni de ningún otro peligro (ilustración 33): Eros se mueve con total dominio de la situación entre las aguas, que para él son un territorio de alegría desbordante y bienaventuranza. Es así como hay que entender también a los tres erotes que, en una copa

de vino, aparecen sobrevolando las olas: según la inscripción que los acompaña, el primero sería Hímero, el dios del deseo acuciante (ilustración 34). En las manos portan obsequios típicos de amantes: una cinta para el pelo, el zarcillo de una planta y una liebre. Afrodita, la señora de los erotes, también aparece en muchas imágenes surcando las aguas a lomos de un cisne. Por muy amenazante que pueda resultar el mar, también es, en la misma medida, un mundo de gracia, libertad y atracción eróticas.

Los propios delfines son nadadores arquetípicos, como se lo demuestran al saltador humano en la Tomba della caccia e pesca, donde, en una traviesa interacción, ascienden a la superficie y después se vuelven a sumergir. Estos animales también pueden adquirir un carácter jovial y erótico: se ha encontrado un plato pintado, seguramente para los banquetes, en el que tres delfines de diferente edad —tal vez un padre, una madre y una cría— saltan, perfectamente coordinados, sobre la superficie de las aguas. El mayor está tocando el seductor *aulós* doble, exactamente igual que hacía el muchacho del simposio de Paestum, para alegría de su amante adulto (ilustración 35). Una célebre copa conservada en Múnich muestra a Dioniso viajando en un barco mágico con las velas bien desplegadas, en el que crece una frondosa vid que forma una bóveda sobre la cubierta. En el agua, alrededor de la embarcación, se mueven alegremente siete elegantes delfines (ilustración 36).

Ilustración 33: Eros cabalgando sobre un delfín por el mar. Ungüentario ateniense (lécito). Princeton, University Museum. Hacia 470 a. C.

El juego erótico en el agua se lleva al extremo en el caso de un grupo de sátiros salvajes que aparecen en una copa (ilustración 37). En ella, se les ve cabalgando sobre odres de vino bien llenos, en una actitud inequívocamente sexual, sobre un mar bravío en el que nadan delfines y pulpos. Sus posturas y movimientos osados y obscenos son la exaltada antítesis de la entrenada elegancia del efebo de Paestum.

Ilustración 34: Erotes sobrevolando el mar. Copa ateniense para vino (estamno). Londres, British Museum. Hacia 470 a. C.

Más parecidos a este último son los muchachos que figuran en una inusual crátera en la que se presentan unas escenas cósmicas con formas míticas (ilustración 38). Helios, dios del sol, avanza a través del éter sobre una cuadriga tirada por caballos alados, seguido por Selene, la diosa de la luna, y Eos, la diosa de la aurora. Encima y debajo de los corceles encabritados de Helios, cuatro muchachos se divierten jugando con el agua del mar. Uno de ellos se lanza al vacío de cabeza, con el cuerpo completamente en vertical, desde un punto imaginario en las alturas; el segundo se dispone a saltar desde un promontorio; el tercero nada con grandes brazadas entre las olas y el cuarto está ya claramente en el agua, a punto de empezar a nadar. Dado el contexto cósmico de la escena, cabe suponer que se trata de muchachos míticos. Se ha propuesto que son personificaciones de las estrellas, que van cayendo al mar a medida que el dios del sol asciende. En realidad, en Grecia los

astros y las constelaciones se veían muchas veces como jóvenes hermosos: es el caso de Fósforo, Héspero y Orión, que, debido a los movimientos que se producían en el firmamento, surgían del mar y después volvían a sumergirse en él. Pero tampoco en este caso estamos ante un mar trascendente de eternidad: estos míticos muchachos despliegan el mismo juego travieso que los refinados jóvenes de las pinturas funerarias de Paestum y Tarquinia y de los acantilados reales de Tasos.

HIJAS, CAZADORAS Y DONCELLAS DEL MAR EN EL MUNDO DEL MITO. Al igual que ocurre en el caso de las refinadas muchachas de las polis griegas, para las hermosas hijas de los remotos tiempos míticos los manantiales y las fuentes situados a las puertas de las ciudades eran un espacio típico de exposición, a menudo con tintes eróticos. Políxena, hija del rey troyano, se dirige a la fuente situada fuera de las murallas de la ciudad, acompañada de su hermano Troilo: él quiere dar de beber a sus caballos y ella, recoger agua. Allí les acecha Aquiles, con una intención asesina, por un lado, y erótica, por otro. Los hijos e hijas de Níobe están ocupados cazando y jugando en plena naturaleza, junto a un manantial, cuando Apolo y Artemisa, en venganza por la ofensa que ha cometido su madre, los matan con sus arcos y flechas. Oritía, hija del rey de Atenas, fue raptada en la fuente situada a las puertas de la ciudad, junto al río Iliso, por Bóreas, el dios del viento del norte, que la convirtió en su esposa (ilustración 39). Durante un periodo de sequías, Amimone, hija del rey de Argos, fue enviada por su padre a recoger agua. Mientras cumplía aquel cometido, un tosco sátiro la importunó y el dios Poseidón acudió a salvarla y acabó convirtiéndola en su feliz amante. Así pues, también en el mito las fuentes y los manantiales situados fuera de la ciudad son lugares ambivalentes de felicidad y desdicha para las jóvenes.

Ilustración 35: Delfines. Uno de ellos toca la flauta doble. Copa ateniense. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Hacia 570-560 a. C.

Resulta sorprendente que en los mitos los espacios solitarios y alejados del orden urbano se conviertan en un territorio frecuentado por las muchachas, que viven en ellos sus primeros encuentros eróticos. En las sociedades históricas los escenarios situados fuera de las ciudades no eran precisamente un lugar al que solían acudir las jóvenes. Sin embargo, como ya hemos visto, lo cierto es que las adolescentes tenían un espacio en la periferia de la vida social general, en los santuarios, en los edificios con salidas de aguas o en las grutas junto al mar, donde se reunían para adquirir y mostrar cualidades físicas y eróticas. Probablemente esta presencia de doncellas en puntos apartados de la comunidad ciudadana, por poco frecuente que fuera, dio lugar, en el contexto de la intensificación de los mitos, a la imagen de las jóvenes cazadoras solitarias y a las figuras irreales en plena naturaleza. El modelo básico de la sociedad se seguía aplicando, pero se impulsaba más allá de la normalidad de la vida terrenal. En estos mitos, el núcleo latente de la feminidad griega se llevaba hasta sus últimas consecuencias imaginables, en parte temidas, en parte deseadas.

Ilustración 36: Dioniso viajando por el mar. Copa ateniense (cílica). Múnich, Staatliche Antikensammlungen. Hacia 540-530 a. C.

El modelo básico de la vida de las heroínas, al menos en sus primeras fases, se asemeja en algunos aspectos al de los héroes. Atalanta, la más célebre de todas ellas, fue abandonada por sus padres en las montañas de la Arcadia, donde una osa la amamantó, hasta que unos pastores la rescataron y decidieron cuidarla. Provista de una fuerza física similar a la de los jóvenes varones, se convirtió en una gran cazadora y se codeó con gloriosos héroes. Participó en grandes empresas míticas, como en la caza del jabalí de Calidonia o en la travesía de Jasón y los argonautas, y sus cualidades no fueron menores que los de sus compañeros masculinos. También vivió varios escarceos eróticos, que, claro está, visto lo que ocurría cuando se incumplían las normas establecidas, tuvieron necesariamente un final más o menos infeliz: Atalanta no llegó a vivir el tránsito hacia la siguiente etapa de la vida, es decir, hacia el matrimonio. En cambio, sí que hubo un vínculo matrimonial en el mito ateniense de Oritía, hija del rey de la ciudad, que estaba vagando por las montañas del Ática cuando Bóreas, el dios del viento del norte, la raptó y la convirtió en su esposa. Aquí, el comportamiento transgresor de la mujer virgen encuentra una correspondencia en la naturaleza exótica del novio.

Una vez más, no debemos limitarnos al escenario de las lejanas montañas: también en la costa se producen encuentros eróticos. La pareja más famosa de la mitología griega, Peleo y Tetis, padres de Aquiles, se enfrentó precisamente en una playa. El héroe venció a Tetis —que Zeus le había asignado como su futura esposa—, en un combate en la zona fronteriza entre la tierra, donde él se sentía en casa, y el mar, del que procedía Tetis, hija del dios marino Nereo (ilustración 40). Ciertamente, este proceso no se corresponde con ninguna práctica real de las sociedades históricas griegas, pero sí se trata de una proyección de ideas que son reales: la conquista de una novia se entendía e interpretaba conceptualmente como una especie de rapto, ya que en un primer momento las muchachas intentaban escapar. Dado que, además, las jóvenes casaderas debían responder a un ideal de potencia física, la idea del rapto de la novia fue adquiriendo también tintes violentos. La lucha entre Peleo y Tetis es una intensificación, en forma de mito, del concepto de los papeles que en la vida real se asignaban a cada género.

Ilustración 37: Sátiros divirtiéndose con odres de vino en el mar. Copa ateniense (*cílica*). París, Musée du Louvre. Hacia 500 a. C.

Ilustración 38: Helios, dios del sol, sobre una cuadriga, acompañado de varios muchachos bañándose (probablemente la personificación de las estrellas). Crátera ateniense. Londres, British Museum. Hacia 430 a. C.

Aún más dramático es el caso de la ninfa Aretusa, de la que se encaprichó el dios del río Alfeo, en la parte occidental del Peloponeso. Tratando de escapar de él, se arrojó al mar, volvió a salir a la superficie ya en Sicilia y se convirtió en un famoso manantial que vierte sus aguas en el puerto de Siracusa. Sin embargo, el joven dios logró alcanzarla en aquel lugar. El mar y sus orillas son un escenario en el que la indefensión de las muchachas casaderas se intensifica hasta convertirla en una situación esencial del mito.

Ilustración 39: Bóreas, dios del viento del norte, raptando a Oritía, hija del rey. Recipiente ateniense de almacenaje (pélice). Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Hacia 470- 460

a. C.

Quizás se encuentre más cerca de la realidad de los primeros tiempos la conocida escena de la *Odisea* en la que Nausícaa, acompañada de sus esclavas, se dirige hacia la desembocadura del río, en una apartada y solitaria playa, donde las jóvenes lavan sus ropajes de fiesta y los tienden al sol para que se sequen, y donde, después, se entretienen un rato:

Ilustración 40: Peleo vence a Tetis en una lucha. Copa ateniense. Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung (colección de arte antiguo). Hacia 500 a. C.

Ilustración 41: Odiseo encuentra a Nausícaa en la playa. Entre ambos, Atenea. Ánfora ateniense. Múnich. Staatliche Antikensammlungen. Hacia 450-440 a. C.

[...] se bañaron, se ungieron con pingüe aceite [...]
quitáronse los velos y jugaron a la pelota;
y entre ellas Nausícaa, la de los níveos brazos, comenzó a cantar.[2]

La naturaleza se muestra en todas sus facetas: allí donde Odiseo llega a tierra y logra salvarse, se encuentra el bosque, la espesa maleza, la amenaza de los animales salvajes; pero en el lugar al que llega Nausícaa, las mulas pastan la dulce grama y la ropa se seca sobre los guijarros de la playa. En esta naturaleza apartada se produce el encuentro entre ambos sexos: Nausícaa entra en escena con todo el atractivo de una novia potencial, con níveos brazos, esbelta como una palmera de Delos. Odiseo, al que el mar enfurecido había arrojado sobre la playa, encarna la masculinidad, primero en su espantoso y descuidado carácter salvaje (ilustración 41) y más tarde, tras la transformación que obró en él Atenea, en todo su esplendor. El encuentro tiene un tono claramente erótico, con todos los detalles acerca de la vergüenza que siente el hombre por aparecer desnudo ante las doncellas y acerca de la timidez de la mujer, que no se atreve a mostrarse demasiado resuelta ante el hombre. En plena naturaleza, Nausícaa incluso acaricia la idea de una posible boda y de una vida matrimonial, aunque, más tarde, en el espacio de la ciudad y del palacio de su padre, protegido por las normas, esa idea deja de tener peso. También esta es una situación mítica, además de una proyección de las visiones mentales que pueden sobrevenirles a los efebos y a las doncellas en situaciones reales, cuando se encuentran en lugares apartados: en cierto modo, se trata de una combinación de los acantilados de Tasos y de la gruta del ánfora ática.

Para los griegos del periodo arcaico, el mar y sus orillas constituían el espacio ambivalente del exterior, que englobaba múltiples aspectos, más allá del orden controlado y del estilo de vida de la ciudad: un espacio de la naturaleza salvaje, que entraña peligros mortales, pero también retos y la posibilidad de demostrar las fuerzas y características del propio cuerpo; un espacio en el que penetra y se abre paso violentamente lo extraño, lo pavoroso y lo

inquietante, pero también lo fascinante y lo maravilloso. Así, se convierte en un espacio ideal para desarrollar y probar las fuerzas recién adquiridas, especialmente en las fases de transición hacia nuevas etapas vitales.

9

Cuerpo, belleza y cultura de la acción inmediata

Si, según lo que hemos visto, la imagen del salto de cabeza nos traslada al mundo de la vida real de los jóvenes griegos, se podría decir que estamos ante una representación «realista». Sin embargo, algunos autores lo niegan rotundamente. Argumentan que una escena realista en el mar es lo que aparece en la Tomba della caccia e pesca: rocas cubiertas de vegetación, el agua habitada por delfines y peces, el aire plagado de aves en pleno vuelo y, sobre todo, una situación social llena de vida, con jóvenes que realizan diferentes acciones: escalar acantilados, saltar desde su cima, disparar a los pájaros, navegar en barca y atrapar peces. En cambio, la imagen de Paestum, reducida, de una forma extraordinariamente escueta, a una torre, un mar, dos árboles y un nadador, solo puede ser, según estos expertos, una simbolización abstracta de un concepto trascendental que va más allá del ámbito de la vida real; una metáfora de la inmersión del alma en el otro mundo.

Esta es, no obstante, una manera bastante cuestionable de concebir la realidad y el símbolo. Un pintor que desee representar una escena de la vida real abarcará siempre en su cuadro toda aquella realidad que considere importante para el mensaje que quiere transmitir: puede mostrar grandes escenarios con multitud de personajes en un variado ambiente natural o cultural o bien dirigir su mirada hacia una única figura y unos pocos elementos de su entorno. Ambas opciones se corresponden con realidades que se han seleccionado y representado en función del sentido que debe

expresar la imagen. Es algo que queda patente en numerosos temas de las artes plásticas griegas: el simposio, es decir, el encuentro de hombres en torno a la bebida, constituía una práctica genuina de la comunidad masculina, por lo que con frecuencia se lo representaba, tanto en las vasijas pintadas como en la propia tumba de Paestum, en forma de escena con abundantes invitados reclinados sobre divanes. Pero otras veces los pintores de cerámica se interesaban por un participante concreto, al que mostraban aislado. En la época helenística los relieves con hombres tumbados en soledad se convirtieron incluso en una de las decoraciones funerarias más frecuentes. Lo mismo puede decirse de las imágenes de los atletas: algunas de ellas reflejan la vida en los gimnasios, con grandes escenas de preparación, entrenamiento y competición, pero otras ponen el foco en atletas concretos, que aparecen en múltiples perspectivas, desvistiéndose, cuidando sus cuerpos y ejecutando ágiles movimientos en la carrera, el salto y el lanzamiento de discos y lanzas. En la tumba de Paestum, el pintor representó el simposio como un acto comunitario, mientras que en la imagen del nadador decidió destacar una proeza individual e incomparable. Ambas, en cualquier caso, son realidades de la vida, mostradas con el significado que en cada una de ellas se quería transmitir.

Y ese significado no es en modo alguno simbólico. La interpretación simbólica ve en las imágenes un sentido metafórico, que va más allá de la realidad representada: se considera entonces que la torre es la frontera de la vida; el nadador, el alma; el salto, la muerte; y el mar, una zona de purificación y salvación en el tránsito hacia el más allá. En cambio, la interpretación anclada en la vida terrenal toma los motivos como *lo que son* y *lo que*, como tales, *significan*: la torre *es* una torre, el nadador *es* un efebo, el salto *es* un salto, el mar *es* el mar. Con todo, lo decisivo aquí es que la realidad de estas escenas no se tilda de trivial, sino que se entiende como una situación con un amplio significado social y cultural, como una situación antropológica fundamental en la transición del muchacho hacia el hombre adulto, con todos los ideales, esperanzas y peligros que se condensan en ella.

El nadador se presenta con un hermoso cuerpo juvenil, en una acción de elegancia y gracia perfectamente entrenadas. Así, constituye un ideal de la cultura griega, que va más allá de la estética del arte y el estilo de vida. En las ciudades-Estado de Grecia las posiciones en el poder social y político no estaban definitivamente fijadas de antemano. En consecuencia, en la competencia de las élites por el prestigio y la influencia no solo eran determinantes el origen noble y la riqueza, sino también, y de una manera muy particular, la fuerza de la personalidad y la imagen pública que se proyectaba en la comunidad. Y esa fuerza residía sobre todo en dos cualidades que se complementaban entre sí: por una parte, el arte de un discurso convincente; por otra, un aspecto triunfal. Quien hablaba de forma impactante y gozaba de una presencia imponente tenía todas las oportunidades de lograr éxito y autoridad. La gracia y la belleza eran características de gran valor social, que marcaban en muchos aspectos las formas de la vida, tanto pública como privada.

Las comunidades de las ciudades-Estado se basaban, hasta un punto sorprendente, en la presencia física y la acción directas. Los asuntos públicos se debatían y decidían cara a cara en la asamblea del pueblo, en presencia de todos los miembros (varones) de la ciudadanía. La enorme fama social de la que gozaban los atletas de éxito en el mundo griego no se basaba en la medición abstracta de resultados y récords, sino en la competencia directa con los rivales. Un planteamiento similar está presente en la exigencia de Platón a la que hacíamos referencia arriba: la caza de animales salvajes no se debía realizar empleando medios técnicos como redes o lazos, sino mediante la confrontación directa con el enemigo bestial, es decir, solo con lanza y espada, que, en cierto modo, son extensiones de los brazos humanos. Estamos ante una cultura de la fuerza corporal activa, que conduce a una «cultura de la acción directa».

El cuerpo, potente y majestuoso, era el factor central de la imagen griega del ser humano. Y algo fundamental: no se trataba de un don innato transmitido por herencia ni de un regalo del destino, sino del objetivo y el resultado de una formación. Ya en

los primeros tiempos de las comunidades de las polis, desde los siglos XI-VIII a. C., se enviaba a los efebos a parajes situados en plena naturaleza para que desarrollaran una fuerza física y una energía vigorosas. En sentido estricto, se trataba de formar a los jóvenes para que lucharan por su propia ciudad, que siempre estaba implicada en alguna guerra; pero, además, se consideraba que un cuerpo poderoso era también, en general, la base del comportamiento ético y de la viveza de espíritu. Con el paso del tiempo, tanto en las competiciones deportivas celebradas con ocasión de las festividades de los dioses, cada vez más desarrolladas, como en las tumbas de los aristócratas fue cristalizando una cultura corporal atlética. Desde el siglo VI a. C., esta cultura encontró en las instalaciones de los gimnasios un escenario magnífico, en el que los atletas, con sus brillantes cuerpos desnudos, podían despertar la admiración social, que iba más allá de sus éxitos deportivos.

Así, el cuerpo desarrollado acabó convirtiéndose en un requisito para acceder a la comunidad de los ciudadanos de pleno derecho. En algunas ciudades del Peloponeso y de Creta, la transición hacia la edad adulta se materializaba a través de los rituales del «desvestido» (*ékdysis*) y del «vestido» (*endymatia*), en los que el interesado se ponía una ropa nueva, propia de adultos. La denominación de estos rituales deja claro que no solo se trataba de cambiar las prendas de adolescente por las de hombre: al desprenderse de los ropajes, se hacía patente una fase de exposición del cuerpo. Era una demostración pública de que la persona que se estaba iniciando pasaba a formar parte, a partir de ese momento, del grupo de jóvenes ciudadanos adultos.

En todas las facetas de la vida, el cuerpo era un sensible y eficaz instrumento del comportamiento en sociedad. Las posturas y los movimientos, los gestos del cuerpo y de la cara, ya fuesen intensos o moderados, emocionales o llenos de dignidad, se observaban y juzgaban con atención —a través de una especie de «ojo público», como ya hemos explicado—. Las muchachas aprendían a caminar con garbo y a remangarse sus largos ropajes con elegancia, mientras que los hombres de Estado y los oradores

cuidaban su aspecto en sus apariciones públicas. Era una imagen del ser humano modelada por la cultura: el cuerpo, incluso envuelto por la ropa, constituía un medio con el que transmitir una función pública.

Y como el cuerpo tenía una importancia extremadamente elevada para el papel que se desempeñaba en la sociedad, en las artes plásticas también se mostró al descubierto en contextos en los que las personas suelen vestirse: así, los guerreros en plena batalla, los cazadores en una cacería y los muchachos en rituales religiosos se podían representar desprovistos de sus protecciones, prendas de caza o ropajes de fiesta. La libre exhibición del cuerpo desnudo — al principio solo el masculino, pero más tarde también el femenino — es una característica de las artes plásticas griegas y romanas muy conocida, pero también muy particular. Los dioses y los héroes míticos, así como los personajes de la vida terrenal y los coetáneos en general se mostraron con frecuencia con el cuerpo al descubierto; de hecho, hasta la Edad Moderna, las épocas de clasicismo en el arte mantuvieron esta forma de representación. La concepción artística tradicional ha querido ver aquí una forma de representación no realista, que va más allá de la realidad cotidiana: una «desnudez ideal», que eleva las formas mostradas a un nivel superior y «heroico». En la actualidad, sin embargo, se considera que este tipo de interpretaciones están fuertemente influidas por las percepciones del idealismo moderno y se apartan en gran medida del significado cultural que adquiría el cuerpo en la Antigüedad. Las obras plásticas del arte griego y romano presentaban a los dioses, a los héroes y a los humanos al desnudo cuando la intención era destacar su fuerza y su agilidad físicas, su majestuosidad y su belleza. Se trata de cuerpos excelentes, formados en los gimnasios, ejercitados en las competiciones, exhibidos en los rituales de iniciación y que, en una forma perfeccionada, se transfirieron a los dioses y a los héroes míticos. Por eso, en el fondo estamos ante un arte realista: aunque en la realidad de la vida los cuerpos se cubran, estos que vemos aquí son cuerpos reales, que, en su forma real, se exponen para su contemplación. El arte griego abarca la realidad más allá de la

visibilidad limitada, y esto no le resta sentido de la realidad, sino que se lo acrecienta.

El nadador de Paestum se lanza realmente con su cuerpo desnudo al agua, del mismo modo que las muchachas de la playa se bañan sin ropajes. Resulta prácticamente imposible determinar si el muchacho que aparece pescando en la copa de cerámica que veíamos en páginas anteriores se había desvestido realmente o si fue el pintor el que decidió despojarle de su ropa en su obra. Sea como fuere, todas estas imágenes dan testimonio de una cultura del cuerpo apegada a la vida terrenal.

10

Imágenes de la vida desde la perspectiva de la muerte

Pero ¿qué hacen en una tumba todas estas imágenes tan llenas de alegría vital? Esta pregunta, que a muchos observadores les lleva a pensar que las pinturas tienen un sentido simbólico, una relación con la muerte y con el más allá, no debe zanjarse sin más respondiendo que aquí los elementos materiales están aludiendo exclusivamente al mundo de la vida real. Porque, en el fondo, esta pregunta suscita de manera espontánea una expectativa (la de que estamos ante un arte funerario de carácter escatológico) que entraña un problema aún más fundamental: no en vano, esta expectativa se encuentra marcada en buena medida por las ideas que tienen los espectadores actuales sobre la muerte, las tumbas y los funerales, ideas que no necesariamente son aplicables a la Antigüedad. Entonces ¿cómo hay que entender las imágenes de vida que aparecen en este enterramiento?

En la mentalidad y en la práctica de los antiguos griegos, la muerte, los funerales y las tumbas eran cuestiones que no solo concernían al difunto en sí, sino que englobaban a toda la comunidad constituida por su familia cercana y lejana y sus amigos, así como a todo su entorno social. Se trataba de mucho más que de conducir al fallecido —con tristeza, amor y honor— desde la vida hacia el «descanso eterno». Y también se trataba de algo más que de determinar si el difunto conocería otra existencia y, en tal caso, cómo sería esa otra vida: las ideas al respecto eran variadas, a menudo bastante vagas y, en cualquier caso, en la

mayoría de las ocasiones poco optimistas.

Lo importante, en realidad, era la comunidad social: la comunidad de los vivos había perdido a uno de sus miembros, y esa pérdida suponía una alteración más o menos grave del círculo constituido por su familia y su grupo social. Cuando fallecía una persona de edad avanzada y con autoridad, como un padre o una madre, otra persona debía ocupar su lugar, y la jerarquía de la familia cercana y lejana tenía que reconfigurarse. En cambio, cuando era un hijo o una hija quien, a una edad temprana, perdía la vida, la familia sentía que se le había arrebatado su mayor esperanza y era preciso llenar y superar emocionalmente ese vacío. En todos los casos, sin embargo, a la persona que había muerto había que darle un nuevo lugar en la memoria genealógica de la familia, un lugar en el que pudiera asumir un papel ejemplarizante para los supervivientes: los fallecidos tenían que convertirse —a partir de entonces con un nuevo sentido, ya en calidad de difuntos — en miembros de la comunidad conceptual de vivos y muertos.

Para ello, en esa fase en la que las formas de vida y la escala de valores conjuntas se veían alteradas por la muerte, la comunidad de supervivientes tenía que salvaguardarse, debía garantizar su continuidad. Una herramienta muy adecuada para conseguirlo eran las imágenes en las tumbas: en ellas, los muertos figuraban como magníficos representantes de su familia y se evocaba su vida terrenal con todo su esplendor social. En el caso de los varones fallecidos, esto incluía, por una parte, los ideales de la virilidad, plasmados especialmente en escenas de guerra, caza y atletismo, y, por otra, el contexto de una vida feliz, mostrado a través del simposio y los placeres de la juventud. Entre los griegos (tanto a nivel familiar como en el conjunto de la ciudadanía), esta estrategia se aplicaba especialmente cuando los muchachos y las muchachas perdían la vida antes de haber conocido la consumación de su existencia, es decir, antes de haber contraído matrimonio y haber fundado su propio hogar. La mayoría de las pinturas funerarias —y también las más hermosas— se crearon y ejecutaron para los jóvenes difuntos de las élites, y en ellas resulta imposible separar la pérdida social de la pérdida psíquica.

En las décadas en torno al año 500 a. C., cuando el estilo de vida arcaico alcanzó su punto culminante y empezaba a despuntar ya la época clásica, que condujo a un desarrollo más libre de las formas de vida, surgieron imágenes en forma de relieve que, decoradas por pintores funerarios de las élites económicas, presentaban una vitalidad desbordante. En un pedestal de la estatua de un varón joven de Atenas aparecen escenas en las que se muestra una juventud rebosante de alegría vital: los efebos se ejercitan en carreras, luchas y lanzamiento de jabalina, o bien se divierten jugando desnudos a la pelota o liberando a perros y gatos de sus correas y dejando que se peleen entre sí. Un relieve realmente único de la isla de Cos muestra un banquete lleno de excesos, en el que participan varios jóvenes (ilustración 42): en un *kline* hay una pareja que practica sexo sin pudor; debajo aparece un joven tendido, completamente borracho, con el pene erecto, al que trata de ayudar a levantarse otro muchacho. Todo ello, que queda envuelto en la excitante música de un *aulós*, a buen seguro no constituye la imagen de una vida de dicha en el más allá. También la tumba de Paestum, con su erótico banquete y su brillante nadador, debe entenderse en el contexto del ambiente de esta época. Estas imágenes de una vida exuberante se tienen que contemplar desde la perspectiva de la muerte porque representan la existencia terrenal de los fallecidos; una existencia que, se supone, debía ser un ejemplo en la memoria de los supervivientes.

Hay dos factores determinantes en este sentido, cuya trascendencia social, sin embargo, no parece evidente a primera vista: eros y embriaguez. El estilo de vida en Grecia se caracterizaba por el hecho de que dos instituciones fundamentales del orden social se encontraban muy relacionadas con la sensualidad física. Por una parte, estaban las comunidades masculinas: las comunidades sociales de los ciudadanos varones se reunían y tomaban forma en los encuentros que giraban en torno a la bebida, en los simposios, alrededor de las cráteras. Era en ese contexto donde, al menos en la época arcaica, se tejían las alianzas políticas y se pronunciaban discursos sobre las cuestiones sociales, siempre bajo el estimulante efecto del vino. Por otra, estaban las uniones eróticas entre diferentes sexos y generaciones: dentro de los grupos de hombres y a veces también de mujeres, las relaciones entre adultos y adolescentes se basaban, en buena medida, en la atracción homoerótica, y a la hora de contraer matrimonio la atracción heteroerótica entre la novia y el novio desempeñaba también un papel determinante. En la literatura y en las artes plásticas, estos motivos ocupan un lugar claramente preponderante en todas partes: la mayor campaña militar de los remotos tiempos míticos, la guerra de Troya, se originó por un romance entre el príncipe troyano Paris y la esposa de un rey, Helena, que era griega. Las epopeyas de Homero que hablan de este episodio y también los abundantes poemas de la lírica de épocas arcaicas se compusieron en gran medida para que se recitaran en los simposios. Por otra parte, la más célebre ceremonia de cortejo a una mujer casadera (la de la hija del señor de Sición), a la que acudieron los pretendientes más distinguidos de toda Grecia para demostrar sus virtudes aristocráticas, culminó con un banquete, en el que quien hasta ese momento había sido el candidato favorito tuvo una actitud tan desacertada que perdió el matrimonio que había dado por seguro. Es probable que hasta los elevados conceptos de Clístenes de Atenas y de sus amigos en torno al nuevo orden político que debía adoptar su ciudad tras la expulsión de los tiranos se desarrollaran en la atmósfera de estos simposios,

estimulada por el vino. Dioniso, el dios del banquete, y Afrodita, la diosa del amor, eran las grandes fuerzas de cohesión social.

Para quienes ven en Grecia la cuna de una cultura occidental racional, este trasfondo vitalista no resulta fácil de aceptar. De hecho, muchos autores insisten en subrayar que estas prácticas estaban limitadas mediante un estricto código de comportamiento: en los simposios el vino se servía bien mezclado con agua y su consumo se controlaba a través de unas reglas rigurosas. En las relaciones homoeróticas entre adultos y efebos se exigía gran recato y se castigaban duramente los abusos sexuales. En cuanto a las relaciones eróticas entre cónyuges, por lo general no se calificaban precisamente de ardientes. Sin embargo, en el caso del sexo en el matrimonio, se ha demostrado que esta apreciación es engañosa: en realidad, los cónyuges solían llevar una vida sexual bastante activa. En cambio, las formas controladas del consumo del vino y de las relaciones homoeróticas se conocen bien, aunque esta es solo la mitad de la realidad (y probablemente no la más interesante, además). Porque cuando se introducen controles del comportamiento es porque previamente debe de haber algo que controlar. Lo determinante es que, en Grecia, vino y eros desempeñaron una función fundamental para la cohesión de la sociedad. Y el hecho de que se aplicasen límites no hace sino demostrar lo cerca de las fronteras del exceso que se hallaba esta vitalidad intencionada.

La tumba de Paestum nos pone ante este universo de inspiración dionisíaca y corporeidad atlético-erótica. Se trata de escenas de la vida «real», pero no de una realidad que consista en una combinación casual o arbitraria de placeres cotidianos y episodios biográficos, sino en un universo de prácticas y situaciones sociales significativas: el salto y el baño en la costa, es decir, en el ámbito exterior, frente al simposio, que tenía lugar en el interior urbano. Ambas escenas evocan un mundo social que se divide en espacios fundamentales de la vida cotidiana y en momentos determinantes para cada edad. Ese mundo es, con sus formas, un cosmos modelado y conceptualmente estructurado por las sociedades humanas. Es el orden de la vida en el que los seres

humanos se orientan, es decir, orientan sus experiencias y sus actos.

En la imagen de la cubierta de la Tomba del Tuffatore y en el ánfora con muchachas bañándose se nos está hablando de la etapa de la juventud en su transición hacia la etapa adulta. En las pinturas murales del simposio se nos muestran los grupos de edad de los jóvenes y de sus amantes mayores, en una gradación increíblemente exquisita. De manera implícita, todas estas figuras guardan relación con otros tramos de edad contemplados en el orden de la vida en la Antigüedad. Cada uno de esos tramos tiene asociadas determinadas funciones sociales. Y a cada una de esas funciones le corresponde un lugar determinado. La tumba de Paestum contrapone los espacios de la cultura del banquete en la ciudad y de la cultura del cuerpo en plena naturaleza. Así, los espacios alejados —en este caso, la costa— representan situaciones de cambio, de apertura, de riesgo, de alegría desbocada, de novedosos retos y del desarrollo de nuevas fuerzas y capacidades constitutivas de la juventud y necesarias para ella. Es el más acá con sentido que caracteriza el arte y la cultura de las sociedades mediterráneas tempranas.

El reverso de la moneda es que, mientras estaban desarrollando sus vitales formas de existencia aristocráticas, los griegos de esta época adquirían a menudo la conciencia de la fragilidad de este esplendor. El modelo mítico en este sentido es Aquiles: muy pronto, este gran héroe tuvo que elegir entre gozar de una vida larga, pero mediocre, o vivir una existencia gloriosa, pero con una muerte temprana. Él eligió la gloria. Toda su trayectoria como héroe está marcada de antemano por la certeza de que caería siendo joven. Muchas imágenes de vasijas que muestran a Aquiles tienen muy presente esta expectativa: lo presentan equipado con las resplandecientes armas que le forjó Hefesto, el dios herrero, por mediación de la deidad Tetis (madre de Aquiles) y de las jóvenes y bellas hermanas de esta (las nereidas), para una guerra de la que no regresaría con vida. Y lo muestran también venciendo en un refinado juego de dados frente a Áyax, el segundo gran héroe, con la amenaza de la fatalidad de la

muerte cernida sobre ambos.

En el mundo de las imágenes del arte griego en la época arcaica está muy presente un estilo de vida brillantemente hermoso, pero tras él se vislumbra una y otra vez la conciencia de que ese brillo es, en realidad, efímero y finito. La subyugante conciencia del más acá propia de los griegos encierra una dimensión profunda. En ningún lugar se expresó de manera tan precisa como en la inscripción de una estatua funeraria (hoy desaparecida) en honor de un joven ateniense, que se dirigía así a los caminantes que pasasen ante ella:

Contempla la imagen funeraria de Cleoitas y laméntate:
¡a pesar de su belleza, tuvo que morir!

11

La tumba de Paestum: el difunto, el contexto de su vida y el espacio de su muerte

Las imágenes de la tumba de Paestum están vinculadas desde muchos puntos de vista con el estilo de vida en la Antigüedad: con los grupos de edad y con los espacios en los que vivían, con la visión del cuerpo, con el erotismo... Sin embargo, todas ellas se refieren a una persona concreta (el difunto) y al mundo en el que vivió. ¿Qué nos dicen sobre él? ¿Y a quién se dirigían? ¿Quién podía contemplar estas imágenes funerarias?

LAS IMÁGENES Y EL DIFUNTO. No sabemos quién es el fallecido: ninguna inscripción nos indica cómo se llamaba. Si conociéramos su nombre, tal vez podríamos deducir de él su procedencia familiar o social. Tampoco se conservan sus restos, que podrían indicarnos cuál era su edad, su estado de salud, de qué murió y posiblemente también a qué etnia pertenecía. Por el estilo de las pinturas y las formas de las pocas ofrendas funerarias que se han hallado, podemos datar la sepultura en torno al año 480 a. C., pero apenas sabemos nada de la historia de la ciudad de Poseidonia/Paestum en esa época, así que el dato de la fecha, sin más, no nos dice gran cosa acerca de las circunstancias en las que vivió el fallecido. Tan solo contamos con la tumba y con sus imágenes.

Sin embargo, sí que conocemos muchas cosas acerca del entorno cultural del difunto. Es probable que él no preparara su propia tumba mientras estuvo vivo: los estucos y las pinturas se realizaron deprisa, probablemente por encargo de algún allegado,

tal vez después de una muerte precoz e inesperada. Por eso cabe pensar que los motivos de las pinturas no tienen su origen en unas preferencias puramente personales, sino que representan la visión, más colectiva, de su familia y de su grupo social.

Es lógico preguntarse si el propio difunto aparece retratado en alguna de las figuras. En el simposio no se destaca particularmente ninguno de los participantes que están reclinados: lo que se ve más bien es una sucesión de escenas de ese mundo terrenal vital y refinado al que había pertenecido el fallecido. Algunos autores consideran que el efebo que aparece en la pared oeste, con un llamativo chal azul, caminando hacia el festivo grupo junto con una flautista y un acompañante de más edad, es el difunto. Es una opción posible, pero prácticamente no hay manera de demostrarla. La imagen de la cubierta, sin embargo, es diferente: en ella se destaca la figura solitaria del nadador, y el tema abordado es tan singular que seguramente se eligió pensando específicamente en el muerto. Cabe imaginar que perdió la vida a una temprana edad. A los jóvenes a los que la muerte les sorprendía demasiado pronto se les lloraba de una forma especialmente intensa y se les honraba con tumbas particularmente ricas. Sin embargo, también en este caso resulta casi imposible determinar con seguridad si aquí se ha representado al difunto en concreto o a un típico efebo *similar al* difunto. En última instancia, quizás todo esto no sea más que una nimiedad: en realidad, las imágenes nos hablan sobre el difunto como miembro de una élite social y sobre su estilo de vida.

Y su estilo de vida es griego. Es un producto de aquellos griegos que, cuatro generaciones atrás, emigraron desde la ciudad de Síbari y acabaron fundando Poseidonia/Paestum. Seguramente aceptaron en su seno a miembros de la población local o a inmigrantes procedentes de otras zonas de Italia, que se integraron plenamente en la sociedad griega dominante y adoptaron su estilo de vida. Así, la ciudad desarrolló un perfil propio, marcado sobre todo por su ubicación en los confines de la cultura griega, y a partir de ese perfil constituyó, junto con otras localidades del sur de Italia y Sicilia, una región cultural denominada «Magna Graecia», es decir, la «Gran Grecia», un nombre que nos indica que

formaba parte de la comunidad cultural griega, aunque, dentro de ella, también las demás ciudades y regiones evolucionaron con un perfil propio.

EL DIFUNTO EN SU LUGAR. ¿Es posible identificar con más precisión la cultura a la que pertenecía la Tomba del Tuffatore? ¿Qué nos dice este enterramiento acerca de la identidad cultural del difunto? ¿Nos revela algo sobre su etnia? Aunque su nombre siga siendo desconocido para nosotros, ¿no podríamos al menos conocer al fallecido como actor social? El caso es que, por mucho que, de manera espontánea, nuestra mirada sobre la historia se dirija hacia las personas como individuos, la arqueología rara vez nos ofrece respuestas en este sentido, sino que suele aportarnos información acerca de fenómenos más generales (aunque no por ello menos interesantes). La Tomba del Tuffatore evidencia un pluralismo cultural que dificulta esa búsqueda tan querida de la identidad.

La forma de caja de la tumba se corresponde con un modelo habitual en Paestum, en el sur de Italia y en otras regiones del mundo griego. Las escasas ofrendas —una vasija para el aceite, el caparazón de una tortuga y lo que parece ser la caja de resonancia de una lira— son griegas, aunque no es posible saber hasta qué punto la música que se tocaba aquí era también griega. En el sur de Italia eran comunes los estucos y las pinturas de las paredes interiores, que en su mayoría tenían simplemente una función ornamental. En cambio, las abundantes figuras que aparecen dentro de la tumba de Paestum son casi únicas; de hecho, solo se conoce otro ejemplo similar, en Capua. Probablemente el concepto se tomó de Etruria, sobre todo de Tarquinia, donde desde hacía ya varias generaciones las grandes cámaras funerarias de las familias más destacadas se pintaban profusamente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esas cámaras eran enterramientos colectivos que reproducían la estructura de las extensas familias etruscas, mientras que la tumba en forma de caja para un solo individuo se corresponde con el mundo de la polis griega. Por eso, las pinturas de las tumbas etruscas se abrían a los espectadores cada vez que había un funeral en la familia, pero la de Paestum permaneció

siempre cerrada.

Las referencias culturales de los motivos de las imágenes son igual de variadas. La reunión de hombres bebiendo se aproxima a las formas griegas de la cultura del simposio, pero la crátera tiene un aspecto muy común en la Lucania occidental, es decir, al sur y al este de Paestum. En Grecia era excepcional utilizar la imagen de un simposio con fines decorativos en las tumbas, pero en Etruria se trataba de un recurso corriente. En cuanto al nadador, como ya hemos visto, se corresponde con una cultura en torno a la juventud y a la celebración del cuerpo que era originaria de Grecia, pero que se había expandido hasta Etruria. No es posible determinar una identidad cultural a partir de todos estos datos.

En esencia, en la Antigüedad la incorporación de elementos culturales de otras localidades, regiones y países rara vez puede considerarse una «declaración de pertenencia» a una identidad cultural determinada. También hoy en día vestimos pantalones vaqueros, bebemos grapa y conducimos coches Toyota sin que ello signifique que asumimos una identidad estadounidense, italiana o japonesa. En todo el mundo griego se utilizaban cascos «corintios», se mezclaba el vino en cráteras «lacónicas», se vestía con seda «milesia», se utilizaba púrpura «sidonia» y se empleaba bronce «tartésico»: todos estos elementos se designaban por su lugar de procedencia, pero no entrañaban la aceptación de una identidad cultural de Corinto, Esparta, Mileto, Sidón (en Fenicia) o Tartessos (en la península ibérica). Aquellos lugares se valoraban por sus productos culturales, que se incorporaban al propio estilo de vida sin sentir que se trataba de artículos extranjeros. Esto también es aplicable a las pinturas de la Tomba del Tuffatore: independientemente de donde crecieran y se formaran sus autores, lo cierto es que se mantenían dentro de la tradición griega. La tentación de decorar las paredes interiores con escenas figurativas pudo proceder de Etruria, pero eligieron motivos que se correspondían con el estilo de vida que se había expandido por todo el territorio griego: por una parte, el simposio en los centros urbanos; por otra, los encuentros en el mar, en la periferia de la vida social.

En último término, se trata de conexiones en la historia cultural de un amplio territorio que son importantes desde el punto de vista del historiador, pero no lo fueron ni para el difunto ni para quienes lo sobrevivieron. A buen seguro el fallecido ni quería ni debía ser enterrado como representante de unas circunstancias, unas influencias y unos movimientos históricos, sino como miembro de la comunidad social de su propia ciudad, en la que, en vida, había desempeñado una función determinada y ahora se le asignaba un nuevo lugar entre los muertos.

¿Cómo, dónde y en qué formas podemos imaginarnos todo esto en Paestum? En esta ciudad, el mar era un elemento absolutamente insoslayable. No en vano, la ciudad había tomado su nombre de Poseidón, el dios del mar, y durante la Antigüedad se ubicó directamente en la orilla. La fértil llanura en la que se encontraba contaba con una costa extensa y llana, que abarcaba desde la desembocadura del río Sele, al norte, hasta los acantilados de la actual Agropoli, mucho más al sur. Por ahora no se ha conseguido probar que existieran lugares en los que los y las jóvenes de la época se lanzasen al mar y nadasen en él, pero es fácil imaginar que en muchas zonas se utilizaron elementos similares a los promontorios de Tasos y a esa torre del Tuffatore que aparece pintada en una playa plana, si bien es poco probable que algún día se encuentren huellas irrefutables de su uso por parte del ser humano.

Las adolescentes de Paestum disponían de varios puntos junto al agua para celebrar sus rituales de transición hacia la edad en la que podían contraer matrimonio. En el arroyo Capodifiume, al sur de la ciudad, hubo tres santuarios para los baños de las novias: uno cerca del manantial, otro directamente delante de la puerta de las murallas urbanas y el último en la desembocadura. A esto hay que sumarle el gran templo de Hera, situado nueve kilómetros al norte de Paestum. Debido a que desde la Antigüedad la llanura se ha ido cubriendo cada vez más de arena —lo que ha provocado que la línea de costa se haya desplazado un kilómetro y medio, aproximadamente—, hoy en día resulta casi imposible hacerse una idea de lo mucho que este paraje se debió de parecer en su

momento a aquel en el que Nausícaa disfrutaba junto con sus esclavas nadando y jugando a la pelota: un lugar bastante alejado del asentamiento urbano, en la desembocadura del río Sele, con abundantes flores y tal vez incluso una laguna. La danza que las muchachas ejecutaban en el santuario en honor a la diosa se representó en metopas con una encantadora vivacidad (ilustración 8). Los lectores que lo deseen también pueden imaginar que este lugar brindaba la oportunidad de bañarse a resguardo de miradas ajenas.

Por otra parte, en el templo junto al río Sele también los adolescentes y los jóvenes guerreros veneraban a Hera, como lo demuestra la presencia de armas y estatuillas de caballos dedicadas a esta diosa. La cercana ribera del mar, con una playa plana, permitiría nadar, aunque no saltar al agua. En cambio, el paisaje cambiaba en dirección al sur, en la península de Agropoli. Allí había acantilados desde los que lanzarse de cabeza al agua. O rincones idóneos para levantar una torre. Su búsqueda es una tarea para futuros investigadores.

EL MUNDO DE LAS IMÁGENES Y LOS ESPECTADORES. Pero ¿para quién se pintaron las imágenes de la tumba? La pregunta llega a ser irritante: los visitantes del museo la plantean una y otra vez. Con toda seguridad, se realizaron tras la muerte del difunto. El entierro tuvo que celebrarse con la mayor rapidez posible y, tras él, la tumba se selló para siempre. Las cámaras funerarias etruscas que cuentan con pinturas se volvían a abrir al menos con ocasión de entierros posteriores de otros miembros de la familia, y de esa manera podían contemplarse de nuevo. En cambio, en la Tomba del Tuffatore las imágenes solo pudieron verse durante la ceremonia de la sepultura, y en ellas los hombres y mujeres que acudieron, y que seguramente estuvieron apretujados unos contra otros, no pudieron permanecer durante largo tiempo en una posición que les permitiese mirar bien las pinturas y apreciar sus detalles. Además, tenían que ocuparse de muchas otras cosas que no tenían nada que ver con la contemplación y la interpretación de las imágenes. ¿Es posible un arte sin espectadores?

No se han conservado testimonios de la Antigüedad al respecto, así que solo podemos plantear suposiciones sobre lo que las personas de la época pudieron pensar sobre esta cuestión. Y esas suposiciones se mueven en dos planos.

Era muy importante crear un ambiente para el difunto que fuese agradable y adecuado para su posición social, lo cual se podía conseguir mediante un ajuar funerario (ropa, equipamiento para la guerra, joyas, lujosos recipientes y enseres) y también mediante una rica decoración de la tumba, por ejemplo con lechos mortuorios esculpidos en piedra o con pinturas en las paredes. La Tomba del Tuffatore contenía muy pocas ofrendas funerarias móviles: apenas un recipiente para aceite con el que realizar unciones y lo que parecen ser los restos de una lira. Sin embargo, sí que, gracias a sus pinturas, se trasladaba al muerto al mundo de su vida social: quedaría así rodeado para siempre de un simposio (el de las paredes de la tumba) y, en cierto modo, un efebo, como el que había sido él mismo, saltaría desde lo alto sobre el círculo de los participantes en el banquete, al que pronto se incorporaría el difunto. Las pinturas de la tumba están pensadas para el fallecido.

El simposio era el espacio más elevado de la clase aristocrática a la que había pertenecido aquel joven durante su vida. Las escenas pintadas lo introducían en este escenario incluso en la tumba, y cabe suponer que él mismo deseó seguir perteneciendo a tal círculo después de muerto. Varios epigramas (eso sí, añadidos en época posterior) atestiguan esta concepción del muerto como participante en el banquete. Si esto es cierto, en tal caso no estaríamos de ninguna manera ante una dicha trascendente, básicamente «liberada» de las limitaciones de la vida terrenal, sino ante la continuación de un estatus social y del alegre estilo de vida asociado a él. Lo mismo cabe decir de la imagen del nadador, que tampoco constituye una metáfora de la trascendencia, sino un testimonio incunable del entorno vital del fallecido, que lo sigue rodeando en el momento de la muerte.

Además, la invisibilidad de las imágenes de la tumba forma parte de un fenómeno mucho más amplio. Buena parte de las obras de las artes plásticas de la Antigüedad eran objetos que no se

permitía ver o que solo podían mirarse en determinadas ocasiones. De hecho, a menudo ni siquiera se colocaban de forma que pudiesen contemplarse en óptimas condiciones. No se trataba de elementos concebidos para una exposición museística, sino que cumplían funciones concretas en los espacios de la vida pública y privada, ligadas a prácticas sociales, religiosas y culturales. En los templos, las imágenes de culto de los dioses se mostraban abriendo las puertas de tales edificios con ocasión de las festividades religiosas; de lo contrario, solo representaban a las divinidades a puerta cerrada, es decir, eran la garantía de que los dioses estaban allí, pero sin que pudiesen percibirse visualmente. En los santuarios se colocaban imágenes a modo de exvotos para los dioses, preferentemente en lugares bien visibles, aunque a menudo tan apretadas unas contra otras que resultaba muy difícil distinguirlas. Su mera presencia como regalo para la divinidad era valiosa por sí misma, más allá de que tuvieran o no un impacto visual óptimo. Tampoco la ubicación de los ricos ornamentos de los templos y otros edificios era muy favorable: metopas, frisos y frontones tenían un lugar reservado en las mayores alturas, donde solo podían contemplarse a gran distancia y mirándolos en vertical desde abajo. Podían continuar en la parte trasera, pero también allí eran inaccesibles. Sin embargo, en esto la Antigüedad no constituye un caso único: también las catedrales góticas tenían en sus muros exteriores, en sus tejados y en sus torres ornamentos escultóricos extraordinariamente ricos que, debido a la enorme altura a la que se encontraban, resultaba imposible contemplar en todos sus detalles. Los edificios, con sus profusos adornos (estatuas, relieves y demás decoración), debían alcanzar un elevado valor cultural y ese efecto se lograba independientemente de que sus elementos se pudiesen contemplar o no íntegramente y en detalle. Todo lo contrario: de hecho, el espectador tenía que convencerse y ser consciente de que, aun sin verlos, todos los componentes de su decoración se habían ejecutado a la perfección incluso en las alturas y en la parte trasera.

El mismo principio se aplica a la decoración de las tumbas. La presencia de pinturas en la cámara funeraria y la ofrenda de un

ajuar al difunto constituyen un valor que no guarda relación alguna con el hecho de que sean o no visibles. Y los supervivientes tenían muy presente que ese valor consistía en el mantenimiento del fallecido en un ambiente que se correspondiera con su rango. El arte es un acto cuyo significado va más allá de su percepción.

12

Una perspectiva general

Las imágenes de la Tomba del Tuffatore atraen la mirada del espectador actual tanto como cuestionan muchas de las cosas que le pedimos hoy al arte, como la creatividad subjetiva del artista para una interpretación individual por parte de quien contempla su obra. Se trata de imágenes que no nos dicen nada acerca de las particularidades individuales del cliente que las encargó ni de su autor. Tampoco están hechas para que sus espectadores las lean partiendo de sus experiencias individuales, sino que muestran la vida, en todo su esplendor, como un asunto de la comunidad y de uno de sus representantes destacados, con el trasfondo implícito de la muerte, que nos amenaza a todos por igual.

Estos ideales de belleza corporal y vida esplendorosa tuvieron en la Antigüedad su reverso, como lo tienen también en nuestros días: a menudo, para las personas de la época tuvo que ser difícil vivir con las imágenes omnipresentes de la belleza ideal de la juventud, que proponían a los espectadores una serie de estándares que, probablemente, a muchos de ellos les resultaría complicado alcanzar. La perfección corporal era un privilegio sumamente exclusivo, propio de las clases superiores, y difícil de compatibilizar con las normas y valores que regían de forma general en la sociedad. Al poeta Arquíloco no le debió de ser sencillo ensalzar en sus versos las cualidades de un general lleno de corazón y valor, pero pequeño y patizambo, frente a otro que solo brillaba por su alta estatura, sus piernas bien plantadas, su abundante cabellera y su cuidada barba. Esta preferencia por la

belleza del cuerpo, que hoy en día nos cuesta comprender y que para muchas personas puede resultar incluso irritante, se relativiza si tenemos en cuenta que en ella no se daba tanta importancia a los dones innatos que había concedido la naturaleza como, sobre todo, a las virtudes del comportamiento físico-social, que podían adquirirse a través de una adecuada formación cultural: en concreto, a través del entrenamiento atlético del cuerpo y del cultivo de una actitud persuasiva, en el porte, en las posturas y en los movimientos, en los gestos de la cara y en los de todo el cuerpo. Los cuerpos griegos eran en buena medida el fruto de un moldeamiento social, en el que lo importante, más allá de la mera belleza natural, era contar con un aspecto personal que fuese en general «atractivo». En este sentido, Pericles, que en su momento fue objeto de algunas burlas por su «cabeza en forma de cebolla», se consideró, a pesar de ello, y gracias a la actitud que cultivaba deliberadamente, como el ideal del ciudadano ateniense. Incluso Platón, defensor de un concepto amplio de lo «bello» que englobase también lo «bueno», aseguró que el gobernante ideal debe mostrar, «en la medida de lo posible», el mejor aspecto, así como, sobre todo, las virtudes éticas del valor, la constancia y la fiabilidad.

Sin embargo, también el acceso a esta conformación de la apariencia física era un privilegio exclusivo de las clases sociales superiores, ya que requería disponer de la libertad necesaria para acudir a los centros deportivos, participar en las competiciones atléticas, ejercer un papel destacado en las festividades religiosas y frecuentar los círculos de los simposios privados. Las clases inferiores, que se pasaban la vida trabajando con sus propias manos, se quedaban fuera de esta cultura del cuerpo y de la vida de brillante excelencia. Y sus superiores, desde luego, no vacilaban en señalarles su mediocridad. No debemos olvidar este lado negativo cuando hagamos un balance de la realidad de la vida en Grecia.

Para los espectadores actuales, este es un mundo que solo puede entenderse de una manera provechosa si evitamos medirlo con los estándares de nuestra época. Desde la Antigüedad, los

conceptos del cuerpo y del alma, de la vida y de la muerte y del papel social de cada grupo de edad y de cada género han cambiado profundamente. Ninguna tradición humanista puede servir para encubrir una pedagogía pedófila, ni en las escuelas ni en las iglesias. Si queremos sacar algo positivo de la cultura de la juventud en Grecia debemos dirigir nuestra mirada hacia otros ámbitos.

Estas imágenes nos hablan de unos jóvenes a los que se contempla como la gran esperanza de la comunidad, pero a los que se evita dejar solos: en los simposios, son los hombres de más edad los que se dirigen, maravillados, a los muchachos y los que los introducen en el mundo de los adultos, y el propio nadador en solitario ejecuta su salto ante los ojos imaginarios de espectadores (masculinos) que lo admiran. Se trata de mundos libres en los que los jóvenes pueden moverse sin ataduras, pero bajo la orientación afectiva de los mayores. Hoy en día, en cambio, los jóvenes viven bajo la presión de encajar y de lograr el éxito material, pero se les deja cultural y emocionalmente solos. No podemos ni debemos emular ni copiar a los griegos, pero sí inspirarnos en ellos para reflexionar sobre cómo queremos vivir.

Anexo. Sobre la investigación acerca de la Tomba del Tuffatore

(Las obras que se indican a continuación, ordenadas cronológicamente, se citarán en posteriores apartados con una referencia bibliográfica resumida, consistente tan solo en el nombre del autor y el año de publicación.)

La publicación fundamental sobre esta sepultura es la de Mario Napoli, *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, 1970.

Para una obra reciente y detallada, con una breve presentación general de la investigación, consúltese Maria Emanuela Oddo, en Gabriel Zuchtriegel, véase más adelante (2018/2), pp. 137-145.

Otros títulos importantes, con algunos datos acerca del contenido:

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Dialoghi di Archeologia*, 1 (1970-1971), pp. 135-142, con una reseña sobre Mario Napoli. («El reflejo local de la pintura griega. El salto de la vida a la muerte».)

Massimo Pallottino, «Qualche riflessione sulla Tomba del Tuffatore di Paestum», *Colloqui del Sodalizio,* 3 (1970-1972), pp. 59-67. («La gran pintura griega local, entre el estilo griego y el arte funerario etrusco».)

Michelangelo Cagiano de Azevedo, «Nugae sulla Tomba del Tuffatore di Paestum», *Revue Archéologique* (1972), pp. 267-270. («Imágenes de la vida terrenal en las que el difunto pervive».)

Agnès Rouveret, «La tombe du plongeur et les fresques étrusques»,

Revue Archéologique (1974), pp. 15-32. («La iconografía del simposio en la tradición griega».)

William J. Slater, «High Flying at Paestum», *American Journal of Archaeology*, 80 (1976), pp. 423-425; 81 (1977), pp. 554-555. («El nadador acróbata como divertimento en los simposios reales».)

Pierre Somville, «La tombe du plongeur à Paestum», *Revue de l'histoire des religions*, 196, 1 (1979), pp. 41-51. (Una interpretación integral como representación metafórica de la visión pitagórica de la muerte y el más allá.)

Bruno D'Agostino, «Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade», *Annali di Archeologia e Storia antica*, 4 (1982), pp. 43-50. (La torre como puerta del Hades, la geografía de los confines del mundo, el salto de cabeza como metáfora del ocaso y del amanecer.)

Emanuele Greco, «Non moriré in città», *Annali di Archeologia e Storia antica*, 4 (1982), pp. 51-56. (La ubicación periférica de la necrópolis de la Tomba del Tuffatore. La pertenencia a un grupo de no ciudadanos asentado entre la ciudad y el puerto.)

Wolfgang Rösler, «Eine Komos-Darstellung im 'Grab des Tauchers' in Paestum?», *Archäologischer Anzeiger* (1983), pp. 13-15. (El *komo* según el simposio en el muro oeste.)

Luca Cerchiai, «Le Tombe del Tuffatore e della caccia e della pesca», *Dialoghi di Archeologia*, 5, 2 (1987), pp. 113-123. (Las analogías metafóricas de la zambullida y del *cótabo*, del mar y del vino, como expresión de las experiencias transracionales del eros, la embriaguez y la muerte.)

Oswyn Murray, «Death and the Symposion», *Annali di Archeologia e Storia antica*, 10 (1988), pp. 239-257. (El simposio como elemento no escatológico.)

Agnès Rouveret, «Les langages figuratifs de la peinture funéraire paestane», en *Poseidonia – Paestum. Atti del 27 convegno di studi sulla Magna Grecia*, 1988, pp. 259-315, especialmente pp. 279-282. (El carácter híbrido de la Tomba, entre las culturas de Etruria y el sur de Italia, en el área lingüística griega dominante.)

Brinna Otto, «Die Fresken der Tomba del Tuffatore in Paestum», en *Echo. Beiträge zur Archäologie des mediterranen und alpinen Raumes*, 1990, pp. 263-276. (Misterios órfico-pitagórico-dionisíacos: zambullirse, ascender, renacer.)

Pier Giovanni Guzzo, «Il corvo e l'uovo. Un'ipotesi semantica», *Bollettino d'Arte*, 6, 67 (1991), pp. 123-128. (Chamanismo órfico-pitagórico. Conexión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.)

Angelo Bottini, *Archeologia della salvezza*, 1992, pp. 85-91. (El huevo en la mano de uno de los participantes en el simposio como símbolo del más allá. Enseñanzas órfico-pitagóricas: el simposio como forma de pervivir tras la muerte.)

Carmine Ampolo, «Il tuffo e l'oltretomba», *La Parola del Passato*, 48 (1993), pp. 104-108. (Fuentes escritas sobre la zambullida como metáfora de la muerte.)

Alessandro Ermini, «Nuove considerazioni sugli affreschi della Tomba del Tuffatore di Poseidonia*», Bollettino d'Arte*, 86-87 (1994), pp. 77-84. (Contra la interpretación de la torre como entrada al Hades o frontera con él.)

Daisy Warland, «Katapontismos. La tombe du Plongeur», *Revue de l'histoire des religions*, 213, 2 (1996), pp. 143-160. (Las enseñanzas pitagóricas: el simposio y la zambullida como tránsito hacia una vida superior. La fusión con la divinidad en el más allá.)

Mario Torelli, *Il rango, il rito, l'immagine*, 1997, pp. 135-138. (El más allá dionisíaco: concepciones de un inmigrante etrusco. El buceo en la muerte, el banquete en el más allá.)

Daisy Warland, «Tentative d'exégèse de la tombe du plongeur de Poseidonia», *Latomus*, 57 (1998), pp. 261-291. (Las enseñanzas pitagóricas desde la perspectiva del psicoanálisis: el nadador como alma del difunto, muerte y renacimiento.)

Bruno D'Agostino, «Oinops Pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica», *Mélanges de l'École Française de Rome*, Antiquité, 111, 1 (1999), pp. 107-117. (El mar como lugar de peligro y muerte. El buceo como ritual de tránsito desde la juventud hasta la edad adulta, vida y muerte.)

Daisy Warland, «Que représente la fresque de la paroi Ouest de la tombe du plongeur de Poseidonia?», *Kernos*, 12 (1999), pp. 195-206. (Enseñanzas órfico-pitagóricas: introducción del difunto al simposio del más allá, en la pared oeste, según el modelo de Hipólito y Asclepio.)

Airton Pollini, «La tombe du Plongeur de Paestum dans son contexte», *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo*, 14 (2004), pp. 85-102. (Interpretación escatológica. Cultura híbrida greco-autóctona, identidad a través de la insistencia enfática en el carácter griego.)

R. Ross Holloway, «The Tomb of the Diver«, *American Journal of Archaeology*, 110 (2006), pp. 365-388. (La metáfora del salto hacia la muerte. La expectativa de un banquete eterno. Ni órfico ni pitagórico.)

Marianna Castiglione, «La Tomba del Tuffatore. Nostalgia etrusca in Magna Grecia», *Italia Antiqua*, IV (2008), pp. 147-179. (La escatología pitagórica. Conexión con Etruria.)

Marina Cipriani y Angela Pontrandolfo, «Sistemi decorativi e officine a Paestum», en Atti del X congresso internazionale dell'AIPMA, *Annali di Archeologia e Storia antica*, *Quaderni*, 18/2, 2010, pp. 595-606. (La tradición local de las tumbas en Paestum como contexto de la Tomba del Tuffatore.)

Edward G. D. Robinson, «Identity in the Tomb of the Diver at Poseidonia», en Margarita Gleba y Helle W. Horsnaes (editores), *Communicating Identity in Italic Iron Age Communities*, 2011, pp. 50-72. (Cráteras de diseño itálico autóctono. El difunto como miembro de una élite itálica. La identidad en forma de misterios pitagórico-órficos y esperanzas en el más allá, impregnada de filosofía griega.)

Angela Bellia, «Images of Music in Magna Grecia: The Case of the Tomb of the Diver at Poseidonia», *Music in Art*, 39, 2 (2014), pp. 33-41. (La música con la lira y el *aulós* en el más allá.)

Angela Pontrandolfo, «La Tomba del Tuffatore. Forza evocatrice di un'immagine», en *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, 2016, pp. 157-163. (La acogida de la Tomba del Tuffatore en el arte y la literatura contemporáneos.)

Carlo Recigno, «Il viaggio del Tuffatore e i giocatori di dama: breve nota a margine a due tombe campane», en *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, 2017, pp. 321-332. (Lectura en clave de narración: iniciación, paso a paso, en la existencia de dicha en el más allá. La «torre de Crono» en la frontera entre la vida y la muerte.)

Gabriel Zuchtriegel, «Bringing the Diver Home. Local elites, artisans, and esotericism in late archaic Paestum», *Archeologia Classica*, 69 (2018), pp. 1-35. (La práctica local de la pintura funeraria en el contexto de la arquitectura de templos y viviendas. La élite de Poseidona / Paestum, entre la cultura mediterránea y la identidad local.)

Gabriel Zuchtriegel (editor), *The Invisible Image. The Tomb of the Diver on the Fiftieth Anniversary of its Discovery*, 2018. (Guía de la exposición, con artículos de Gabriel Zuchtriegel, Angelo Bottini, Carlo Rescigno y Andrea Averna, Luigi Gallo y Achille Bonito Oliva, así como una bibliografía comentada de Maria Emanuela Oddo.)

Maria Francesca Alberghini *et al.*, «The Tomb of the Diver and the Frescoed Tombs in Paestum. New Insights from a Comparative Archaeometric Study», *PLOS ONE*, 15(4): e0232375: disponible en <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0232375> (24 de abril de 2020). (Estudio arqueométrico: la cultura de la élite local de Poseidonia.)

Angelo Meriani y Gabriel Zuchtriegel (editores), *La tomba del Tuffatore: rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica. Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4-6 ottobre 2018*, 2020, y, dentro de esa obra, Gabriel Zuchtriegel, «La tomba del Tuffatore, un'espressione della cultura aristocratica di Poseidonia tardo-arcaica», pp. 117-132; Tonio Hölscher, «Troppo bello per essere reale? Per un'interpretazione sociologica e antropologica del Tuffatore», pp. 493-500, con un resumen de la interpretación argumentada en profundidad en este libro y asumida por G. Zuchtriegel, *op. cit.* No podemos incluir aquí referencias más extensas sobre las contribuciones a esta obra.)

1
Tumba, ciudad y estilo de vida

Del libro de artículos de Claude Lanzmann existe también una edición en alemán: *Das Grab des göttlichen Tauchers*, 2015. [Hay trad. cast. de Gabriel García y José Miguel Parra, *La tumba del sublime nadador*, Confluencias, Aguadulce, 2014.] En su introducción (pp. 11-23) se habla de la relación existencial de Lanzmann con respecto al nadador.

Sobre la cultura y la historia de Poseidonia/Paestum y sus alrededores: John G. Pedley, *Paestum. Greeks and Romans in Southern Italy*, 1990; Fausto Zevi (editor), *Paestum*, 1990; Emanuele Greco, *Guida archeologica e storica di Poseidonia-Paestum*, 1995; Emanuele Greco y Fausto Longo (editores), *Paestum. Scavi studi ricerche*, 2000. Acerca del descubrimiento de Paestum y la inaccesibilidad de la zona en el siglo XVIII: F. Zevi, *op. cit.*, pp. 11-23. En relación con el trazado urbano y los templos: Dieter Mertens, «Paestum», en Elke Stein-Hölkeskamp y Karl-Joachim Hölkeskamp (editores), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike*, 2010, pp. 150-169. Sobre el santuario de Hera en la desembocadura del río Sele: Giovanna Greco, *Il santuario di Hera alla Foce del Sele*, 2001; Juliette de la Genière y Giovanna Greco (editoras), *Il santuario di Hera alla Foce del Sele. Atti e Memorie della Società Magna Grecia*, 4, 1 (2010); de las mismas autoras, «Recherches récentes dans le sanctuarie d'Héra au Sele», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 48 (2010), pp. 29-82. Sobre el templo más antiguo, véase igualmente Gabriel Zuchtriegel *et al.*, «ll primo tempio di Hera alla Foce del Sele», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, 126 (2020), pp. 217-233. Acerca de las tumbas lucanas del siglo IV a. C.: Angela Pontrandolfo y Agnès Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, 1992; Bernard Andreae (editor), *Malerei für die Ewigkeit - Die Graber von Paestum* (2008).

Las pinturas griegas de gran formato, especialmente los frescos sobre paredes de estuco y los cuadros sobre paneles de madera, se han perdido prácticamente en su totalidad debido a la

fragilidad de sus materiales. No obstante, en las cámaras funerarias de Etruria, y de manera particular en Tarquinia, se ha conservado un amplio conjunto de pinturas de los siglos VI a III a. C. A ello hay que sumar las cámaras funerarias licias cubiertas de pinturas del siglo V, así como las que se han hallado en Macedonia/Tracia y en el sur de Italia, de los siglos IV y III a. C. Ante muchos de estos hallazgos es obligado preguntarse: 1) en qué medida el arte de las «zonas periféricas» de Grecia se correspondía con el que se cultivaba en las áreas centrales; 2) hasta qué punto la calidad de las pinturas funerarias es equivalente a la de los santuarios y los edificios públicos.

En cualquier caso, de la renombrada pintura de los centros griegos solo se tiene información por testimonios indirectos. Las fuentes escritas, fundamentalmente Plinio el Viejo (23/24-79 d. C.), en su *Naturalis historia* (*Historia natural*), en la que incluye varios libros sobre arte, y Pausanias (hacia 115-180 d. C.), con su *Descripción de Grecia*, hablan de pinturas y, a veces, aportan detalladas descripciones y juicios más o menos profesionales. Debido a su formato y a su técnica, las vasijas pintadas de las épocas arcaica y clásica, que en ocasiones se invocan como testimonios del arte pictórico, no alcanzan los niveles que tuvieron las grandes obras sobre paneles o los frescos. La pintura mural romana, particularmente la de Pompeya y otras ciudades en torno al Vesubio, incluye abundantes cuadros figurativos, algunos de los cuales se consideraron en el pasado copias de originales griegos o, al menos, obras inspiradas en ellos. Sin embargo, los estudios recientes se muestran más prudentes que antes: si bien se confirma que las propuestas de base son de origen griego, es evidente que los pintores las transformaron en muchos aspectos para adaptarlas al estilo romano. En cambio, los mosaicos se asemejan más a la pintura, pero solo entre los siglos IV y I a. C. Algunos de ellos son imágenes «pictóricas» independientes y originales, mientras que otros, como el mosaico de Alejandro Magno en Pompeya, son copias sumamente virtuosas de famosos originales más antiguos.

Para obtener información general sobre la historia de la

pintura griega, véase Ingeborg Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, 1984; de la misma autora, *Die Malerei der Antike und ihre Farben*, 2017; Paolo Moreno, *Pittura greca da Polignoto ad Apelle*, 1987. [Hay trad. cast.: *La pintura griega de Polignoto a Apeles*, Mondadori, Madrid, 1988]; Nadja J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, 2000; John J. Pollitt (editor), *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, 2014; Dimitris Plantzos, *The Art of Painting in Ancient Greece*, 2018. Sobre la pintura etrusca: Stephan Steingraber, *Etruskische Wandmalerei*, 1985; del mismo autor, *Etruskische Wandmalerei von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus*, 2006. Acerca de las cámaras funerarias en Elmali (Licia [Turquía]): Machteld J. Mellink, *Kizilbel. An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, 1998; en Macedonia y Tracia: Hariclia Brecoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine*, 2006. Sobre los mosaicos con imágenes: Bernard Andreae, *Antike Bildmosaiken*, 2012.

Mario Napoli fue el primero que, con gran entusiasmo, defendió que la Tomba del Tuffatore constituía un testimonio genuino de la gran pintura mural griega del periodo de transición entre el arte arcaico y el clásico, poco antes de que, con el célebre Polignoto de Tasos, esta disciplina alcanzase su primer punto culminante. Sin embargo, las investigaciones posteriores relativizaron en buena medida este juicio y concluyeron que las obras pictóricas de aquella tumba son un ejemplo de un arte local de calidad (aunque no excepcional) de Paestum y del sur de Italia, que hundía claramente sus raíces en Grecia y que, más o menos, se apartaba de la pintura etrusca: véase en este sentido R. Bianchi Bandinelli (1970-1971), A. Rouveret (1974) y, por último, G. Zuchtriegel (2018).

Más allá de los problemas del estilo artístico, cabe preguntarse por la cultura a la que pertenecía el difunto. M. Napoli (1970) encuentra una conexión entre las formas estilísticas de orientación griega y el estilo de vida de Poseidonia, que también era griego, como los fundadores de la ciudad. En cambio, R. Bianchi Bandinelli (1970-1971) considera que el estilo de las pinturas, que, en su opinión, es local, constituye la expresión de

una élite autóctona. E. Greco (1982) sostiene que la ubicación aislada de la necrópolis debe hacernos pensar más bien en un grupo limitado de griegos no ciudadanos. Por su parte, M. Torelli (1997) identifica al difunto como un inmigrante etrusco, en vista de las pinturas del interior de la tumba, que en aquel momento se reconocían como originarias de Etruria (aunque allí eran características más bien de las grandes cámaras funerarias). Sin embargo, aquí debemos diferenciar básicamente entre el fenómeno de la cultura funeraria y la pertenencia étnica del difunto: deducir la identidad étnica a partir de las tradiciones artísticas es un planteamiento problemático, que hoy en día, además, está muy cuestionado debido a los actuales conceptos de la interculturalidad. Por último, G. Zuchtriegel (2018) ha indicado que las tumbas en forma de caja que presentan pinturas internas (aun cuando no sean figurativas) forman parte de una tradición específica de Paestum y del sur de Italia en general, y ha defendido que la Tomba del Tuffatore es la sepultura de un miembro de la élite local de la ciudad. Los estudios arqueométricos de M. F. Alberghini *et al.* (2020) corroboran esta conclusión. En este sentido, es importante tener en cuenta una tumba de Capua que presenta pinturas figurativas: Fritz Weege, «Oskische Grabmalerei», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 24 (1909), pp. 108-109. Con todo, un sarcófago de mármol de alrededor del año 600 a. C., hallado recientemente en Corinto, con una tapa que en su cara inferior posee dos leones antitéticos pintados, demuestra que debemos contar con excepciones absolutamente inesperadas: Eleni Korka, «He grapte porinos sarkophagos Phaneromenes Chiliomodiou Korinthias», en Konstantinos Kissas y Wolf-Dietrich Niemeier (editores), *The Corinthia and the Northeast Peloponnesos*, 2013, pp. 305-311.

2
¿Escatología o vida terrenal?

M. Napoli (1970) justificó la interpretación sepulcral o escatológica

de los temas de la tumba basándose en las religiones mistéricas de tipo órfico, pitagórico o dionisíaco, pero su argumentación era apodíctica y breve. Doce años más tarde, E. Greco (1982) escribió acerca de las «representaciones simbólicas, que, sin duda alguna, guardan la relación más directa posible con las prácticas rituales y las creencias asociadas a las ideas en torno a la muerte». B. D'Agostino (1982 y 1999), L. Cerchiai (1987), B. Otto (1990), P. G. Guzzo (1991), A. Bottini (1992), C. Ampolo (1993), D. Warland (1996) y E. G. D. Robinson (2010) ofrecen argumentaciones más detalladas. En líneas generales, la interpretación escatológica es claramente predominante, como se muestra en la síntesis que hace M. E. Oddo en G. Zuchtriegel (2018). Las voces que abogan por una interpretación relacionada con la vida real son escasas (y constantemente se las refuta sin argumentos): véanse particularmente M. Cagiano de Azevedo (1972) y O. Murray (1988), así como Luca Cerchiai, *Culti dionisiaci e rituali funerari, Atti del XLIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, 2011, pp. 493-494, con referencia a Jean-Pierre Vernant.

Dado que quienes profesaban las antiguas religiones mistéricas estaban obligados a guardar secreto sobre ellas, en realidad se conoce muy poco de estas creencias. Para un resumen al respecto: Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults* (1987). [Hay trad. cast. de María Tabuyo y Agustín López, *Cultos mistéricos antiguos*, Editorial Trotta, Madrid, 2018]; Jan N. Bremmer, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, 2014, pp. 55-80. Burkert muestra que las antiguas religiones mistéricas prometían, fundamentalmente, dicha y protección frente a los infortunios en la vida del más acá. Prácticamente no se han conservado testimonios acerca de la esperanza de una vida feliz en el más allá previos al siglo V a. C. Esto significa que los que nos han llegado son posteriores a la construcción de la Tomba del Tuffatore: empezaron a aparecer en el siglo IV a. C. y crecieron considerablemente en la época romana tardía como respuesta pagana a las expectativas del cristianismo relativas al más allá (pp. 27-34 y 82-83).

En el siglo XIX empezó a tenerse una visión anticlasicista y no racional de los griegos, representada fundamentalmente por Jacob

Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* (obra póstuma, 1898-1902. [Hay trad. cast. de Eugenio Imaz, *Historia de la cultura griega*, volúmenes I, II y III, RBA Coleccionables, Barcelona, 2005]), Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872. [Hay trad. cast. de Pascual Sánchez, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2019] y Erwin Rohde, *Psyche*, 1890-1894. [Hay trad. cast. de Wenceslao Roces, *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1994.] En el siglo XX reavivó esta visión, ya desde la perspectiva de la antropología (cultural), Walter Burkert, en *Homo necans*, 1972 [hay trad. cast. de Marc Jiménez, *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, Acantilado, Barcelona, 2013] y en *Gewalt und Opfer*, 2010.

Sobre la cultura funeraria de Grecia y la Magna Grecia, véase la síntesis de Donna C. Kurtz y John Boardman, *Greek Burial Customs*, 1971. Acerca del significado de las funciones sociales, consúltese Ian Morris, *Burial and Ancient Society*, 1987; del mismo autor, *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, 1992; Fernande Hölscher, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, 1972; Johannes Bergemann, *Demos und Thanatos*, 1997; Daniel Graepler, *Tonfiguren im Grab*, 1997, y Andreas Hoffmann, *Grabritual und Gesellschaft*, 2002. Aquellos epigramas funerarios que no hablan en los términos habituales de la mísera existencia que le espera al difunto como sombra en el Hades o directamente del carácter definitivo de la muerte, sino que se refieren a una vida feliz en un hermoso más allá, suelen diferenciar entre el cuerpo, que se deposita en la tumba, y el alma, que se traslada al cielo, a los Campos Elíseos o a las Islas Afortunadas. En ellos, sin embargo, se describe esa existencia de una forma bastante vaga, sin una referencia concreta a banquetes u otros goces: Richmond Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, 1962, especialmente pp. 21-55. Hace ya tiempo que no se defiende con seriedad la idea de que el arte funerario griego deba interpretarse en un sentido escatológico. Sin embargo, sí que se apuesta con vehemencia por contemplar los temas de la pintura de las sepulturas etruscas de los

siglos VI a IV a. C. como representaciones del más allá: M. Torelli (1997, pp. 122-151). En mi opinión, este asunto merece un debate más amplio.

La visión de Goethe acerca de los temas de las imágenes de las tumbas de la Antigüedad se evidencia en su obra *Epigramas venecianos*, 1: «Con vida adornaba el pagano sarcófagos y urnas». Unos versos más adelante, el poeta añadía «Así la abundancia vence sobre la muerte; y las cenizas, ahí dentro, / en su región silenciosa, parecen disfrutar aún de la vida» (traducción de Xandru Fernández, *Antología poética*, Alba Editorial, Barcelona 2021).

Las interpretaciones escatológicas de la Tomba del Tuffatore se basan en la convicción —a veces explícita, a veces implícita— de que es inconcebible que la idea que se quisiera transmitir estuviese relacionada «solo» (o «simplemente» o «sencillamente»: casi todas las explicaciones que se aportan utilizan estos términos despectivos) con la vida real, por lo que se da por sentado que existe un significado trascendental, místico, «escatológico», que se califica de «simbólico» o de «metafórico» (sin establecer ninguna diferencia precisa entre ambos adjetivos). Así, la vida se contempla como una realidad «trivial», constituida por actividades «cotidianas» e insignificantes y episodios biográficos «anecdóticos», que de ninguna de las maneras pueden convertirse en objeto de un arte elevado. Utilizando esta antítesis tan general, y en vista de la notable escasez de testimonios más precisos acerca de las antiguas religiones mistéricas, es posible establecer amplias asociaciones con el vasto mundo de las ideas religiosas: el salto de cabeza se convierte entonces en una metáfora de los ritos y las prácticas de la «transición» desde la juventud hacia la edad adulta, desde una vida racional hacia una dicha irracional y, por último, desde el más acá hacia el más allá; el mar se transforma en una metáfora del paso por la oscura fase de la pubertad, pero también de la embriaguez y, a continuación, de la muerte... y así sucesivamente. No corresponde aquí analizar si los fenómenos guardan relación entre sí en un metanivel antropológico. En cualquier caso, estos conceptos son demasiado generales para que la interpretación en el sentido de un salto hacia la muerte sea realmente rigurosa y aspire

a algo más que a corroborar las propias suposiciones. Las persuasivas interpretaciones de L. Cerchiai (1987) y B. D'Agostino (1999) deben en parte su validez a la idea de que el Nadador de Paestum no está ligado a la muerte, sino a los rituales de transición dentro del mundo de los vivos.

Tanto en la vida real como en el mundo imaginado de la vida de los mitos existieron diferentes ocasiones y formas para lanzarse o ser lanzado al mar desde un promontorio. En el debate en torno a este nadador cobran especial importancia los datos sobre los acantilados blancos de Léucade, que, en los «confines del mundo» por el oeste, marcaba la frontera entre la vida y la muerte: véanse Estrabón, 10, 2, 9; Anacreón, fragmento 376 (Campbell); Eurípides, *El Cíclope*, 163-168, y Gregory Nagy, «Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas», *Harvard Studies in Classical Philology*, 77 (1973), pp. 137-177; véase igualmente D. Warland (1998, pp. 279-281). Se decía entonces que desde aquel lugar los enamorados infelices, como Safo, se lanzaban al mar para morir o liberarse de su infortunio, y que a los criminales se los arrojaba a las aguas para conocer (en función de si perecían o se salvaban) cuál era el veredicto que sobre ellos dictaban los dioses. Para este tipo de interpretaciones también se ha invocado la leyenda del cantor Arión, al que unos marineros obligaron a saltar al mar desde el barco en el que viajaban y que al final fue salvado por un delfín. Sin embargo, tiene poco sentido equiparar desde el punto de vista conceptual este y otros saltos al agua y atribuirlos a unas concepciones míticas primigenias, ya sea como símbolos cósmicos de la salida y la puesta del sol o como metáforas de la muerte y la resurrección en el más allá. De forma concreta, en las tradiciones de las que tenemos noticias se observa en general una confrontación con la muerte o con la supervivencia, pero jamás se habla de una nueva existencia tras el fallecimiento. En cualquier caso, no resulta lógico pensar que los criminales o las víctimas del mal de amores se lanzaban a las aguas del mar ejecutando un salto de cabeza impecable.

Por otra parte, las formulaciones lingüísticas que hablan de la «zambullida» en relación con la muerte, como es el caso de

Ferécrates, fragmento 113, *cf.* C. Ampolo (1983), se mueven en el plano de las parábolas: describen la experiencia inefable de la muerte a través de una experiencia de la vida, pero sin establecer en ningún caso una equiparación simbólica.

En la escena del nadador, la interpretación escatológica se topa también con problemas iconográficos concretos: en aquella época el alma del difunto no se representaba con una forma humana normal, sino como una pequeña figura femenina (Psique) provista de ropajes y alas, según se explica en Klaus P. Stahler, *Grab und Psyche des Patroklos*, 1967. A. Ermini (1994) ha rebatido de manera rotunda la interpretación de la torre como entrada al Hades. Por extraño que parezca, D. Warland (1998) ha considerado que la posición del nadador es poco realista y, en consecuencia, la ha calificado de simbólica. Le habría sido muy útil buscar en internet imágenes de otras personas que se tiran de cabeza al agua, para comparar. En varias ocasiones se ha entendido la representación aislada del nadador como una expresión de la «soledad» e, incluso, del «alejamiento con respecto al mundo», como se ve en B. Otto (1990, p. 266). Más adelante ampliaremos esta cuestión.

M. Napoli ha considerado (seguramente con razón) que la construcción en forma de torre debe de tratarse de un trampolín: de hecho, la plataforma que sobresale únicamente puede servir para saltar desde ella. Otro tipo de interpretaciones propuestas, como la de las columnas de Heracles o la puerta del Hades (empezando por R. Bianchi Bandinelli, 1970-1971), implican que el saltador se habría lanzado al vacío desde otro punto situado a una altura indeterminada junto a la torre, aunque fuera de esta no haya ningún lugar preciso desde el que precipitarse, lo cual, dada la evidente relación espacial que existe entre la torre y el salto, no resulta plausible. En cuanto a la forma concreta de la torre pintada, Napoli expone varias propuestas esquemáticas para defender que se trata de una construcción de sillares, aunque su hipótesis no logra convencer a todo el mundo. W. J. Slater (1976) pensó en una especie de escalera de peldaños con una plataforma superior, mientras que Volker Michael Strocka consideró la posibilidad

(aunque lo hizo solo verbalmente) de que se tratara de una estructura de madera, parecida a las torres que utilizan los cazadores. Sin embargo, esa hipótesis es incompatible con el color utilizado (negro, en lugar del marrón del tronco de los árboles), que sugiere más bien que el material que se representa es la piedra. Además, Ingrid Krauskopf me ha hecho percatarme de otro problema: si se tratase de una construcción de madera, cabría esperar que apareciesen en ella travesaños diagonales. En cualquier caso, aún no hay una explicación precisa en este sentido.

La interpretación del mar como lugar de purificación y salvación del alma para una vida de dicha en el más allá suena, en general, demasiado cristiana. Cuando en la Antigüedad se relacionaba el mar con la muerte, era en un sentido de amenaza y hundimiento sin vuelta atrás posible: véase Stella Georgoudi, «La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires», *Annali di Archeologia e Storia antica*, 10 (1988), pp. 53-61.

Desde la perspectiva escatológica, el simposio se ha interpretado de diferentes maneras. M. Napoli ve en él una escena de la vida terrenal desde la que, en su lado oeste, un participante parte, acompañado de un séquito, en dirección al más allá. Sin embargo, el gesto de saludo del muchacho del centro y el correspondiente gesto de invitación del primer personaje reclinado de la pared norte indican claramente que, en realidad, estamos ante la llegada de un nuevo invitado. Además, partir desde un banquete lleno de vida hacia el más allá resulta difícilmente concebible como proceso concreto. Hasta donde yo sé, no se puede probar la interpretación alegórica del simposio como símbolo de la «vida», desde la que un participante se marcha hacia la «muerte». De hecho, son varios los especialistas que ven en esta imagen más bien un banquete en este mundo terrenal. C. Recigno (2017, p. 327) va incluso más lejos y considera que el erotismo debe contemplarse «purificado de su aspecto físico», aunque resulta una conclusión sorprendente, en vista de la pareja que aparece a la derecha en la pared norte.

El huevo en la mano de uno de los invitados (que a veces, de forma equivocada, se ha identificado como un plectro para tocar la

lira) se ha interpretado como un símbolo del renacer, y así lo defiende sobre todo A. Bottini (1992, pp. 64-85). No obstante, las fuentes órficas, neoplatónicas y otras que se mencionan como base de esta explicación se refieren más bien a un huevo cósmico primigenio del que surgió el mundo o una divinidad inicial, pero jamás a un atributo simbólico en manos del ser humano. En el caso del uso del huevo en el culto a los muertos y a los héroes (véase al respecto Martin P. Nilsson, «Das Ei im Totenkult der Alten», *Archiv für Religionswissenschaft*, 11 [1908], pp. 530-546), no está acreditado que guardase relación con una esperanza en el más allá. Lo fundamental, en cualquier caso, es que estos son solo algunos elementos particulares dentro de una concepción mucho más amplia del huevo como símbolo global del poder creador de la vida, como se expone en Johannes Haussleiter (con la colaboración de S. Grün), *Reallexikon für Antike und Christentum*, 34 (1959), pp. 731-745. En este sentido, el huevo era incluso un producto muy apreciado como afrodisíaco y remedio para la disfunción eréctil: Alexis (comediógrafo), fragmento 279 (en la recopilación de Kock); Alcifrón, 4, 13, 10; Ateneo, 2, 64ª; Ovidio, *Ars Amatoria* (*El arte de amar*), 2, pp. 421-424; Plinio, *Naturalis historia* (*Historia natural*), 29, 3, 47. Véase al respecto William G. Arnott, *Alexis, The Fragments* (1996, pp. 775-776). El huevo aparece así como un objeto erótico en las imágenes de las vasijas que representan a mujeres casaderas y a grupos de jóvenes y adolescentes con un vínculo homoerótico: *Corpus Vasorum Antiquorum Berlin*, 2 (1962), lámina 32, 2; *Leipzig*, 3 (2006), lámina 47, 3; *München*, 16 (2010), lámina 40, 5; *Münzen und Medaillen AG, Auktion*, 16 (1956), láminas 32 y 131. A menudo aparece junto a mujeres, incluso también junto a Eros, en las vasijas del sur de Italia del siglo IV a. C. En este sentido, los huevos de las tumbas tienen probablemente un sentido similar al de las ofrendas eróticas, como los numerosos astrágalos, conservados hasta nuestros días, que se depositaban como parte del ajuar funerario.

En general, en las fuentes griegas la idea de un alegre banquete en el más allá solo empieza a documentarse en Platón, e incluso después de este autor su presencia sigue siendo escasa. En

O. Murray (1988) aparecen sólidos argumentos para interpretar esta imagen como una escena de la vida terrenal.

En cambio, la idea de que este simposio es un festín similar al que se plasma en las pinturas funerarias etruscas se encuentra con obstáculos difícilmente salvables: en Etruria, el difunto entra alegremente en el inframundo, donde sus antepasados, retratados con una significativa actitud de dignidad, aparecen reunidos en un simposio. Consúltese Friedhelm Prayon, «Reditus ad maiores», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, 111 (2004), pp. 45-67. Es fundamental tener en cuenta que, en esta concepción típicamente etrusca del linaje, los antecesores figuran en parejas constituidas por un hombre y una mujer, representados como un padre y una madre de edad respetable. Ambas características son diametralmente opuestas a la atmósfera puramente masculina, centrada en la juventud y jovialmente homoerótica que aparece en la tumba de Paestum.

3
Efebos en el mar: imágenes

Sobre la Tomba della caccia e della pesca: Pietro Romanelli, *Le pitture della Tomba «caccia e pesca»*, 1938; Stefan Steingraber, Etruskische Wandmalerei, 1985, pp. 301-302. También esta escena se ha contemplado en parte desde una perspectiva escatológica, véase D. Warland (1998, pp. 272-273): se ha dicho que el salto desde la roca es consecuencia de una sentencia decretada por los dioses, como en los acantilados de Léucade, donde los amigos acuden a salvar en barcas a los saltadores (¡aquí, desde luego, no hay ninguna alusión a la vida después de la muerte!). Sin embargo, en esas interpretaciones se está pasando completamente por alto el contexto de la imagen: el efebo que sigue al primero y que aparece escalando el promontorio significaría, en ese caso, que los dioses dictaban sus sentencias una tras otra, como si estuvieran ante una cadena de montaje. Además, los jóvenes del bote apenas prestan atención al muchacho que se lanza y al que, supuestamente,

tendrían que salvar (en realidad, y a pesar de lo que afirma Warland, están ocupados pescando). En cuanto a los cazadores de pájaros, que prácticamente no tendrían protagonismo alguno en la existencia dichosa en el más allá, ni siquiera se mencionan. Otros autores que han considerado (a mi juicio, con razón) que estas imágenes representan escenas de la vida cotidiana, las diferencian categóricamente del nadador de la Tomba del Tuffatore. En este sentido, véase R. Ross Holloway (2006), que sostiene que la costa de la tumba etrusca, con abundantes personajes, corresponde a la vida real, mientras que el nadador aislado de Paestum constituye un símbolo. Para contrarrestar esta hipótesis, véanse las pp. 101-102 de este libro.

Sobre el *skyphos* con un nadador hallado en la necrópolis de Ritsona: Percy N. Ure, *Sixth and Fifth Century Pottery from Excavations made at Rhitsona*, 1927, p. 73, n.º 18.78. Agradezco a Victoria Sabetai que me haya informado acerca de esta vasija y doy también las gracias a Alexander Heinemann, que me ha proporcionado una fotografía editada. En cuanto a las estatuillas de bronce de personas lanzándose al agua, ya M. Napoli (1968, p. 158) se refirió a ellas. Para la copa con la pintura del muchacho pescando que se encuentra en Boston, véase Fernande Hölscher, «Ein Bild der Mußе», en *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, 1992, pp. 211-213. Sobre otras vasijas atenienses con pescadores: Victoria Sabetai, en Judith Barringer y François Lissarrague (editores), *Images at the Crossroads*, 2022.

4
Efebos en el mar: lugares

Para un resumen de la cultura de la natación en la antigua Grecia, véanse Erwin Mehl, *Antike Schwimmkunst*, 1927, y Fabio Maniscalco, *Il nuoto nel mondo greco-romano*, 1995. El dicho sobre la capacidad de nadar nos ha llegado a través de Platón, *Nomoi* (*Las leyes*), III 689d. Para una recopilación de refranes: Winfried Bühler, *Zenobii Athoi proverbia*, 1987, p. 987. Agradezco a Gustav

Adolf Lehmann que me sugiriese este aspecto. Sobre las palabras de Platón acerca del salto hacia el agua: Platon, *Protagoras* (*Protágoras*), 350ª. Para la referencia de Sócrates: *Diógenes Laercio*, 2, 5, 22. Gracias igualmente a Christoph Selzer por esta indicación. Acerca de los buceadores Escilis e Hidna, véase Heródoto, 8, 8; Pausanias, 10, 19, 1-2. En cuanto a los soberanos que nadaban: Horst Bredekamp, *Der schwimmende Souveran*, 2014. Sobre los certámenes en honor de Dioniso Melanaigis: Pausanias, 2, 35, 1. Eurípides, *Phoinissen* (*Las fenicias*), 338-349, relata que, en tiempos míticos, existía el ritual de que las novias se bañasen en el río antes de la boda, lo que indicaría que esta era una costumbre real: Carola Reinsberg, *Ehe, Hetarentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, 1989, pp. 55-56.

Sobre el punto de encuentro que existía en Kalami (Tasos) y en el que se conservan las inscripciones de los amantes, véase Ivon Garland y Olivier Masson, «Les acclamations pédérastiques de Kalami (Thasos)», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 106 (1982), pp. 3-21. Doy las gracias a Diamantis Panagiotopoulos y a los estudiantes de Heidelberg que acudieron de excursión a la zona, por facilitarme fotografías y datos sobre el lugar. En su momento planeé acudir personalmente a Tasos, pero la pandemia de coronavirus me obligó a cancelar este proyecto.

Se puede encontrar información acerca de las torres de madera empleadas para el avistamiento de atunes (las denominadas *thynnoskopeia*) en R. Lenk, «Thynnos», *Realencyclopadie der Classischen Altertumswissenschaft*, vi, A 1, 1936, p. 727. Véase igualmente W. J. Slater (1976) para conocer más acerca de los armazones de madera desde los que, en tiempos posteriores, se saltaba al agua durante los simposios.

En cuanto a la gruta de Folégandros, consúltese Vivi Vassilopoulou, «The Island of Pholegandros and the Graffiti of Chrysospilia Cave», en Erica Angliker y John Tully (editores), *Cycladic Archaeology and Research*, 2018, pp. 339-345. Doy las gracias a Katja Sporn por haberme puesto sobre la pista de esta cueva. Para obtener información general acerca de las grutas y los cultos que se celebraban en aquellos espacios apartados, véase

Katja Sporn, «Hohlenheiligtümer in Griechenland», en Christian Frevel y Henner von Hesberg (editores), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*, 2007, pp. 39-62.

5
Doncellas en el mar: imágenes

Sobre el baño y la natación entre las mujeres: René Ginouvès, *Balaneutike. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, 1962, pp. 220-224. Cotéjese con un edificio de baños del siglo IV a. C. en Oropo: Vassilios Chr. Petrakos, *Ho Oropos kai to hieron tou Amphiaraou*, 1968, pp. 179-182. La formación atlética de las muchachas, incluidas sus actividades de natación, se analiza integralmente en Giampiera Arrigoni, *Le donne in Grecia*, 1985, pp. 155-201. Sobre las carreras de mujeres en Olimpia y en otros lugares, que funcionaban como rituales de iniciación, véase Nancy Servint, «The Female Athletic Costume at the Heraia», *American Journal of Archaeology*, 97 (1993), pp. 403-422. Para un resumen de la nueva imagen global que suele tenerse hoy de las mujeres griegas, consúltese Tanja S. Scheer, *Griechische Geschlechtergeschichte*, 2011, pp. 106-110, obra en la que también se analiza, de forma general, la imagen de la mujer en la Grecia arcaica y clásica. Sobre el poema de Alcmán acerca de las nadadoras, véase George Huxley, «Alkman's *kolymbosai*», en *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 5 (1964), pp. 26-28. Acerca de la festividad de Tanagra: Pausanias, 9, 20, 4.

Sobre las muchachas bañándose, véase Susanne Pfisterer-Haas, «Mädchen und Frauen am Wasser», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 117 (2002), pp. 1-79, especialmente pp. 36-58; Michalis Tiverios, «Zur Ikonographie der weiblichen Welt im Zeitalter des Perikles», en *Otium. Festschrift Volker Michael Strocka*, 2005, pp. 381-390; Robert F. Sutton, Jr., «The Emergence of the Female Nude in Greek Art», en Cynthia Kosso y Anne Scott (editoras), *The Nature and Function of Water, Bath, Bathing and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*, 2009, pp. 61-86.

Para información general acerca del desnudo en las mujeres, véase Ulla Kreilinger, *Anständige Nacktheit*, 2007.

Desde M. Napoli (1970), las dos ánforas con imágenes de muchachas bañándose se han comparado en multitud de ocasiones con el Nadador de Paestum, pero en la mayoría de los casos para subrayar rotundamente la diferencia entre ambos (si bien apenas se han aportado argumentos que justifiquen dicha diferenciación). Resulta convincente Simonetta Angiolillo, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi*, 1997, pp. 121-123. En una copa que se conserva en Boston aparecen unas jóvenes (que sin duda alguna no se trata de ninfas) en pleno baño, acompañadas de un árbol y de una estructura arquitectónica con columnas, elementos que sugieren que estamos ante un santuario en plena naturaleza: Lacey D. Caskey y John D. Beazley, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts, Boston*, III, 1963, pp. 53-54, lámina 87. Sobre las grutas como lugares de culto de las mujeres, véase K. Sporn, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 4), especialmente pp. 59-60. Los peces también tenían, probablemente, un sentido sexual: Gundel Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke*, 1983, pp. 230-231.

Acerca de las copas de Esparta: Johannes Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, 1898, pp. 128-130, lámina XI; M. Tiverios, en *op. cit.*, p. 383, argumenta de forma convincente que estamos ante muchachas mortales.

Sobre el espejo de bronce del museo de la Élide: Andrew Stewart y Maria A. Liston, «Bathing Beauties», en Betsey A. Robinson *et al.* (editores), *Ancient Waterlands* (2019), pp. 117-129. Basándose en el estudio precedente de Xeni Arapoyianni, *Ephemeris Archaiologike*, 1999, p. 203, Stewart sostiene que, dado, sobre todo, el llamativo número de mujeres jóvenes (cuatro), se trataría de las cuatro ninfas de un santuario situado junto a un manantial de la Élide (Pausanias, 6, 22, 7). Ante mi propuesta de considerarlas humanas, en vista de sus esponjas y zapatos, Stewart sugiere contemplarlas más bien como mujeres en forma de deidades.

Sobre la muchacha que recoge agua y sobre Pan en plena naturaleza: Victoria Sabetai, «Encountering Pan in the Wilderness:

a Small Chous in the Benaki Museum», *Kernos*, 31 (2018), pp. 141-165.

Las numerosas representaciones, en las vasijas atenienses de finales del siglo VI a. C., de doncellas que recogen agua en edificaciones construidas junto a fuentes se han interpretado de las más diversas maneras. Hay quienes ven en ellas escenas de la vida terrenal, a menudo en el contexto de ritos de boda o de iniciación: S. Pfisterer-Haas, *op. cit.*; Eleni Manakidou, «Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen», *Hephaistos*, 11-12 (1992-1993), pp. 51-91; Cynthia K. Kosso y Kevin Lawton, «Women at the Fountain and the Well: Imagining Experience», en C. Kosso y A. Scott (editores), *op. cit.* (en este mismo apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5), pp. 87-108, donde se ponen de relieve los aspectos religiosos. Otros autores más recientes ven aquí imágenes puramente ficticias, que se corresponden con proyecciones eróticas de las fantasías masculinas: Gloria Ferrari, «Myth and Genre on Athenian Vases», *Classical Antiquity*, 22 (2003), pp. 37-54; Adrian Stahli, «Nackte Frauen», en Stefan Schmidt y John H. Oakley (editores), *Hermeneutik der Bilder*, 2009, pp. 43-51; de la misma autora, «Women Bathing», en Sandra K. Lucore y Monika Trümper (editoras), *Greek Baths and Bathing Culture*, 2013, pp. 11-21. En los remotos tiempos míticos, las elegantes muchachas que iban a recoger agua a algún manantial situado a las puertas de la ciudad eran un motivo corriente. De hecho, Heródoto, 6, 137, habla de esta costumbre no solo como algo propio de las primeras etapas de Atenas, sino como una realidad atemporal. Los versos de Teognis que se citan, 261-266, se refieren a la vida terrenal en el siglo VI y confirman que aquí había el trasfondo de una práctica real. La aparición de hombres en este contexto no es transgresora (A. Stahli), sino tan (parcialmente) inquietante como el propio erotismo. También Aristófanes, en *Lisístrata*, 325-335, da por sabido que las mujeres de la ciudad traen agua de la fuente. Se puede encontrar información general, con testimonios de otras culturas, en Richard Buxton, *Imaginary Greece*, 1994, pp. 109-113. [Hay trad. cast. de César Palma, *El imaginario griego: los contextos*

de la mitología, Cambridge University Press, Madrid, 2000.] Evidentemente, el hecho de que, en lo esencial, estas escenas se correspondan con episodios de la vida terrenal no impide que contengan también elementos imaginados.

Las figuras de mujeres desnudas en amplios estanques situados en plena naturaleza, que, al igual que los atletas masculinos, aparecen provistas de recipientes con aceite para untárselo por el cuerpo y utensilios para la limpieza personal, se han interpretado de formas radicalmente diferentes: bien como representaciones de la vida real (que, a mi juicio, es una propuesta convincente), como en Claude Bérard, «L'impossible femme athlète», *Annali di Archeologia e Storia antica*, 8 (1986), pp. 195-202, o en S. Pfisterer-Haas, *op. cit.,* bien como puras fantasías, como en A. Stahli, *op. cit.*, pp. 11-21.

6
Doncellas en el mar: ¿lugares?

Sobre la Grotta Caruso: F. Costabile*, I ninfei di Locri Epizefirii*, 1991, pp. 7-21 y 63-94; Angela Bellia, en Angela Bellia y Clemente Marconi (editores), *Musicians in Ancient Coroplastic Art*, 2016, pp. 195-197.

Sobre el culto a Artemisa en Braurón, Muniquia y otros puntos del Ática, véanse Christiane Sourvinou-Inwood, *Studies in Girls' Transitions*, 1988; Marco Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, 1999; Bruno Gentili y Franca Perusino (editores), *Le orse di Brauron*, 2002, y, dentro de esta obra, Nanno Marinatos, «The Arkteia and the Gradual Transformation of the Maiden into a Woman», pp. 29-42. Sobre las piezas de cerámica para el culto: Lily Kahil, «Autour de l'Artémis attique», *Antike Kunst*, 8 (1965), pp. 20-33; de la misma autora, «L'Artémis de Brauron : rites et mystère», *Antike Kunst*, 20 (1977), pp. 86-98.

Acerca de las grutas de la costa entre Braurón/Chamolia y Porto Rafti se puede ver un vídeo, que he descubierto gracias a

Aliki Moustaka: <https://youtu.be/na208bopJlQ>. Sobre la playa y la cueva de Erotospiliá hoy en día se encuentra abundante documentación en internet, ya que este es un lugar predilecto para los amantes del baño. En cuanto al santuario de Muniquia, véase Lydia Palaiokrassa, «Neue Befunde aus dem Heiligtum der Artemis Munichia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen*, 104 (1989), pp. 1-40. Para información general sobre la relación entre Artemisa y el mar: Annick Fenet, *Les dieux olympiens et la mer*, 2016, pp. 189-218.

El relato sobre la buceadora Hidna, hija de Escilis, se encuentra en Pausanias, 10, 19, 1. Los expertos consideran que la frase relativa a la práctica del buceo por parte de las mujeres vírgenes es un añadido posterior. Aun cuando fuese cierto, no le restaría validez como testimonio objetivo.

7
Etapas y espacios de la vida

Recientemente, los tramos de edad de las sociedades griegas han sido objeto de numerosas investigaciones: en este sentido, véanse Robert Garland, *The Greek Way of Life*, 1990, y Jan Timmer, *Altersgrenzen politischer Partizipation im antiken Griechenland*, 2008. Sobre los hombres: David De Costa Leitao, *The Measure of Youth. Body and Gender in Boys' Transitions in Ancient Greece*, 1993; Marcello Lupi, *L'ordine delle generazioni. Classi d'età e costumi matrimoniali nell'antica Sparta*, 2000; Britta Özen-Kleine, *Das Problem der Verjüngung' im klassischen Athen. Zur Bedeutung von Altersstufen in der Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, 2016. Sobre las mujeres: Chr. Sourvinou-Inwood, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5); N. Marinatos, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5), pp. 29-42; U. Kreilinger, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5), pp. 49-59.

Las obras sobre el significado de la juventud y de los rituales de iniciación en la antigua Grecia son especialmente variadas:

Henri Jeanmaire, *Couroi et Couretes. Essay sur l'éducation des Spartiates et sur les rites de l'adolescence dans l'antiquité hellénique*, 1939; Angelo Brelich, *Gli eroi greci*, 1958; del mismo autor, *Paides e parthenoi*, 1969; Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir*, 1981 [hay trad. cast. de Marco Aurelio Galmarini, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: el cazador negro*, Península, Barcelona, 1983]; Alain Schnapp, «Das Bild der Jugend in der griechischen Polis», en Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt (editores), *Geschichte der Jugend*, 1996, pp. 21-69, y Katharina Waldner, *Geburt und Hochzeit des Kriegers. Geschlechterdifferenz und Initiation in Mythos und Ritual der griechischen Polis*, 2000. Sobre las prácticas de iniciación en Esparta y Creta: escolio sobre Platón, *Nomoi* (*Leyes*), 633b; Estrabón, 10, 4, 21. Una obra fundamental sobre los ritos de tránsito es la de Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, 1909. [Hay trad. cast. de Juan Ramón Aranzadi, *Los ritos de paso*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.] Para un brillante análisis crítico de las posiciones teóricas de Vidal-Naquet: Irene Polinskaya, «Liminality as Metaphor. Initiation and the Frontiers in Ancient Athens», en David B. Dodd y Christopher A. Faraone (editores), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*, 2003, pp. 85-106. Sin embargo, la confrontación que propone entre el concepto estructuralista de Vidal-Naquet, por una parte, y la situación cultural-geográfica del Ática y las funciones sociales de los efebos locales, por otra, no es incompatible con la visión de las costas como zona fronteriza, sino que deja claro que se trata de un modelo interpretativo, es decir, de una periferia conceptual. Sobre las fricciones entre *experienced* y *conceptual spaces*, véase igualmente Tonio Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome*, 2018, pp. 15-26.

Acerca del desarrollo de las prácticas tempranas de Esparta y Creta en relación con la cultura atlética arcaica, véase P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 173: «L'éphèbe athénien est bien, en un sense, l'héritier du chasseur noir». Sobre el significado social del atletismo, véase Christian Mann, *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland*, 2001. Para los primeros gimnasios, consúltese Catja Trombetti, *Il ginnasio greco*, 2013. Acerca de la

caza: Alain Schnapp, *Le chasseur et la cité* (1997) y Ada Cohen, *Art in the Era of Alexander the Great*, 2010, pp. 64-118.

Sobre las montañas como espacio de naturaleza salvaje en contraposición con los espacios de vida urbanos, véase Richard Buxton, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5), pp. 80-96. Para la situación fronteriza de los santuarios de Artemisa junto al mar, consúltese M. Giuman, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5), pp. 180-224, y A. Fenet, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5). En general sobre Artemisa y las costas alejadas, véase Richard Buxton, «Iphigénie au bord de la mer», *Pallas*, 38 (1992), pp. 209-215.

8
Héroes y doncellas míticos, en el bosque y en el mar

Sobre los héroes griegos como encarnación arquetípica de la juventud griega, véase H. Jeanmaire, *op. cit.*, y A. Brelich, *Gli eroi*, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 7). Acerca de Teseo: Christiane Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson*, 1979; Jenifer Neils, *The Youthful Deeds of Theseus*, 1987; Claude Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien*, 1990. Sobre Perseo: Kathryn Topper, «Perseus, the Maiden Medusa, and the Imagery of Abduction», *Hesperia*, 76 (2007), pp. 73-105. Acerca de Jasón: James J. Clauss, *The Best of the Argonauts*, 1993. Para Aquiles: Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans*, 1979; Tonio Hölscher, *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom*, 2019, pp. 60- 81.

Sobre el salto de Teseo al mar: Baquílides, ditirambos 17, 74-132. La cita sobre «*a thoroughly un-Greek action*» se ha tomado de J. Neils, *op. cit.*, p. 10. La dimensión escatológica se aborda en D. Warland, 1999, p. 203.

La historia de la travesía por mar de Falanto se basa en Pausanias, 10, 13, 10. La paternidad de Poseidón se desprende de un comentario sobre Horacio, 1, 28, 29, de Pseudo-Acrón, 1. Véase al respecto Wolfgang Leschhorn, *«Gründer der Stadt»*, 1984, pp.

31-41. Sobre Falanto en las monedas de Tarento, consúltese Rainer Vollkommer, *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8, 1997, pp. 977-982. La interpretación del jinete sobre el delfín suscita polémicas: otros autores ven en esta figura al héroe epónimo de la ciudad antes conocida como Taras, cuya historia coincide parcialmente con la de Falanto. En vista de las ofrendas tarentinas halladas en Delfos, en las que aparecen representados Falanto y un delfín (Pausanias, 10, 10, 6; 10, 13, 10), considero más probable que se estuviese aludiendo a este último héroe. Véase al respecto Ines Böckelmann, *Ktistai. Zur Funktion und Ikonographie mythischer und historischer Stadtgründer in der griechischen Kultur*, 2020, pp. 85-116. Para obtener información general sobre los jinetes de delfines: Judith Barringer, «The Shefton Dolphin Rider», en John Boardman *et al.* (editores), *On the Fascination of Objects*, 2016, pp. 117-129; Dorit Engster, «Von Delphinen und ihren Reitern. Delphine in Mythos und Kult», en Tanja S. Scheer (editora), *Natur – Mythos – Religion im antiken Griechenland*, 2019, pp. 171-197 (sobre fuentes escritas). Acerca de los muchachos y los delfines: D. Engster, *op. cit.*, pp. 190-193.

Sobre el mar como escenario de Eros, Dioniso y los sátiros, consúltense las inspiradoras páginas de François Lissarrague, *Un flot d'images*, 1987, pp. 104-118. Acerca del material, véanse Antoine Hermary *et. al.*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 3 (1986), «Eros», n.º 157-192, pp. 301-331, y W. J. Slater, *op. cit.* (1977). En torno a las cráteras con Helios y las estrellas: Adolf Furtwangler, Karl Reichhold y Friedrich Hauser (editores), *Griechische Vasenmalerei*, 1932, pp. 33-36, lámina 126.

El fenómeno de las heroínas que se saltan las normas en la mitología griega fue objeto de una exposición en Múnich, sobre la que se encuentra información en Raimund Wünsche (editor), *Starke Frauen*, 2008, obra en la que se incluye una brillante contribución de Bert Kaeser, «Die starken Frauen des Mythos. Typologie und Sinn», pp. 32-38. El único punto con el que no estoy de acuerdo es su concepción de estos mitos como mero juego utópico de pensamientos, opuesto a las restrictivas normas reales de conducta sobre el hogar y la castidad que se imponían a las mujeres. Como

he intentado demostrar arriba, bajo estas normas subyacía un potencial de vitalidad física y erótica que, con frecuencia, siguió manteniendo su virulencia en la controlada realidad social.

Sobre Atalanta: Anne Ley, «Atalante. Von der Jägerin zur Liebhaberin», *Nikephoros*, 3 (1990), pp. 31-72; Judith Barringer, *The Hunt in Ancient Greece*, 2001, pp. 147-173. Acerca de Oritía: Erika Simon, «Boreas und Oreithyia auf dem silbernen Rhyton in Triest», *Antike und Abendland*, 13 (1967), pp. 101-126. Sobre Peleo y Tetis: Xenia Krieger, *Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei,* 1973. En torno a las bodas y al rapto de las novias: James Redfield, «Notes on the Greek Wedding», *Arethusa*, 15 (1981), pp. 181-201. Acerca de Nausícaa: Homero, *Odisea*, 6, pp. 25-296. Para Aretusa: Sophie Bouffier, «Arethusa and Kyane, Nymphs and Springs in Syracuse: Between Greece and Italy», en B. A. Robinson *et al.*, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5), pp. 159-181.

Para obtener información general sobre el mar como espacio del mundo exterior: Albin Lesky, *Thalatta*, 1947, en donde se exponen ampliamente los múltiples aspectos del mar en la cultura griega; R. Buxton, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico relativo al capítulo 5), pp. 97-113; Astrid Lindenlauf, «The Sea as a Place of no Return», *World Archaeology*, 35 (2003), pp. 416-433, donde se destacan de una manera parcial los aspectos amenazantes y letales.

9
Cuerpo, belleza y cultura de la acción inmediata

Varios autores han señalado la «soledad» del nadador como rasgo diametralmente opuesto al de las escenas de la Tomba della caccia e della pesca y del ánfora en la que aparecen varias muchachas bañándose: por un lado, la realidad de episodios concretos de la vida terrenal; por otro, la soledad simbólica en el momento de la muerte: D. Warland (1998, p. 266): «La solitude du personnage est propice au défi cosmique». B. Otto (1990, p. 266): «Weltabgeschiedenheit». Cotéjese con R. Ross Holloway (2006, p.

382). Sin embargo, estas observaciones suenan mucho a existencialismo del siglo XX. En ambos casos, las imágenes representan la realidad de los jóvenes en la costa, pero con diferente intención comunicativa. Para hacer referencia a la presentación —desde el punto de vista de los motivos y las formas — de la realidad en el caso de determinados mensajes, he propuesto utilizar el término «realismo conceptual»: Tonio Hölscher, «"Is Painting a Representation of Visible Things?" Conceptual Reality in Greek Art», en John Bintliff y K. Ruther (editores), *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass*, 2016, pp. 262-288; del mismo autor, *Visual Power*, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 7), pp. 209-211 y 217-228.

La gracia y la belleza como fenómeno social se analizan en un brillante ensayo de Christian Meier, *Politik und Anmut*, 1985. Sobre la «cultura de la acción inmediata», véase Tonio Hölscher, «Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur», en Karl-Joachim Holkeskamp *et al.* (editores), *Sinn (in) der Antike*, 2003, pp. 163-192; Christian Meier, *Kultur, um der Freiheit willen*, 2009, pp. 68-76.

Sobre la cultura del cuerpo en la antigua Grecia, véase Andrew Stewart, Art, Desire, y *Body in Ancient Greece*, 1997, además de T. Hölscher, «Körper, Handlung und Raum», *op. cit.* Para las prácticas de *ékdysis* y *endymatia*, consúltese H. Jeanmaire, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 7), pp. 441-442; A. Brelich, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 7), pp. 113-207, y K. Waldner, *op. cit.*, (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 7), pp. 222-242.

Sobre el «lenguaje» del cuerpo humano en sus posturas y movimientos en la antigua Grecia, véase Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non-verbale nella Grecia antica*, 2005.

La representación de figuras (en su mayoría masculinas) con el cuerpo desnudo se ha contemplado una y otra vez, ya desde Winckelmann, como un rasgo fundamental del arte griego y romano. El primer estudio sistemático de Nikolaus Himmelmann,

Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, 1990, ve en ellas en buena medida una forma de representación que convierte a los personajes en héroes, mientras que otros trabajos más recientes las entienden como expresión de la cultura del cuerpo específica de Grecia (y, en un sentido más intensamente metafórico, de Roma): Tonio Hölscher, *Gnomon*, 65 (1993), pp. 519-528; del mismo autor, «Körper, Handlung und Raum», *op. cit.*; A. Stewart, *op. cit.*, *passim*; Jeffrey M. Hurwit, «The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art», *American Journal of Archaeology*, 111 (2007), pp. 35-60; Christopher H. Hallett, *The Roman Nude* (2005).

10
Imágenes de la vida desde la perspectiva de la muerte

Para una relación de obras sobre la cultura funeraria de los primeros tiempos de Grecia y la «ideología funeraria» griega, consúltese la página 136 de este libro. Sobre la especial aflicción que provocaban las muertes tempranas, véase Ewald Griessmaier, *Das Motiv der mors immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, 1966.

Acerca de las imágenes vitales en los monumentos fúnebres: Caterina Maderna, en Peter C. Bol (editor), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, I, 2002, láminas 332 a-c (juego de pelota, perro y gato, *hockey*) y 346 (banquete salvaje).

Un grupo de investigadores de la rama de la antropología cultural franco-suiza ha elaborado una impactante representación del mundo de las imágenes sociales de las vasijas griegas: Claude Bérard y Jean-Pierre Vernant (editores), *La cité des images*, 1984. Sobre la cultura del banquete, véase Pauline Schmidt Pantel, *La cité au banquet*, 1992, y Oswyn Murray, *The Symposion: Drinking Greek Style*, 2018. Sobre las representaciones mediante imágenes: Burkhard Fehr, *Orientalische und griechische Gelage*, 1971; Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du* *vii*e *au* *iv*e *siècle avant J.-C.*, 1982. Acerca de la homosexualidad: Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, 1978

[hay trad. cast. de Juan Francisco Marcos y Juan Luis López, *Homosexualidad griega*, El Cobre Ediciones, Barcelona, 2008]; Gundula Koch-Harnack, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 5); Carola Reinsberg, *Ehe, Hetarentum und Knabenliebe im antiken Griechenland* (1989). Para el concurso de pretendientes organizado en torno a Agarista, hija de Clístenes de Sición: Heródoto, 6, 126-130.

11
La tumba de Paestum: el difunto, el contexto de su vida y el espacio de su muerte

Las observaciones técnicas permiten deducir que la tumba se construyó rápidamente: en el revoque y en las pinturas de las placas aparecen huellas de las cuerdas utilizadas para su traslado, lo que demuestra que se les aplicó el estuco en el taller, que se las pintó también allí y que, después, aún húmedas, se bajaron con sogas hasta la sepultura ya preparada, donde se ensamblaron. Esto nos indica que no fue el difunto quien encargó su tumba mientras aún vivía, sino que sus allegados la encargaron inmediatamente después de su muerte: M. Napoli (1970, pp. 95-108).

G. Zuchtriegel (2018) disiente de las macronarrativas frecuentemente dominantes en la investigación, que hablan de influencias culturales sobre amplios territorios por todo el mundo mediterráneo, y aboga más bien por una visión «glocal», en la que los fenómenos globales y locales aparecen interrelacionados. En este sentido, destaca que la Tomba del Tuffatore presenta un carácter esencialmente griego, aunque con una desviación local.

Sobre la forma de la crátera, véase E. G. D. Robinson (2010). Acerca del carácter griego del simposio: O. Murray (1988).

Para la relación de la ciudad de Poseidonia/Paestum con el agua, consúltese el reflexivo artículo de Gabriel Zuchtriegel «La città di Poseidone», en Gabriel Zuchtriegel, Paul Carter y Maria Emanuela Oddo (editores), *Poseidonia città d'acqua*, 2019, pp. 13-30. Sobre los santuarios junto al río Capodifiume, véase la

poética contribución de Concetta Masseria, «Da Capodifiume al mare. Il destino delle fanciulle scorre lungo il fiume», en esa misma obra, pp. 215-223, así como la gran síntesis de Mario Torelli, *Ritorno a Santa Venera*, 2020.

Para el templo de Hera en Foce del Sele como lugar de culto de las jóvenes antes de su boda, véase G. Greco, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 1). Sobre la relación del difunto enterrado con el simposio pintado en un espacio imaginario de banquete, véase Timothy McNiven, «The View from Behind», en John H. Oakley (editor), *Athenian Potters and Painters*, III, 2014, pp. 125-133. Sin embargo, el nadador de la losa de la cubierta se opone a una relación espacial demasiado concreta. Sobre los epigramas en tumbas en torno al tema de la participación de los fallecidos en los banquetes: R. Lattimore, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 2), p. 52.

Sobre la cuestión de la visibilidad reducida o prohibida de las obras de arte en la Antigüedad, sin que ello les restara importancia, véase, en una visión más amplia, T. Hölscher, *Visual Power*, *op. cit.* (en el apartado bibliográfico correspondiente al capítulo 7), pp. 299-333.

12
Una perspectiva general

Arquíloco, sobre el buen general: fragmento 114. Platón, sobre el hombre de Estado ideal: *Politeia* (*La república*), 535ª.

Referencias de las ilustraciones

Ilustraciones 1 a 4: Tomba del Tuffatore, paredes laterales. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 23105. © Parco Archeologico Paestum & Velia / Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Ilustración 5: Tomba del Tuffatore, losa de la cubierta. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 23105. © Parco Archeologico Paestum & Velia / Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Ilustración 6: Tomba del Tuffatore, Paestum, vista de la cámara funeraria. © Parco Archeologico Paestum & Velia / Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Ilustración 7: Metopa del primer templo arcaico de Foce del Sele. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 133155. © Parco Archeologico Paestum & Velia / Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Ilustración 8: Metopa del templo tardoarcaico de Foce del Sele. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 133156. © Parco Archeologico Paestum & Velia / Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Ilustración 9: Tumba lucana. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5005-5008, Andriuolo 1937. © Parco Archeologico Paestum & Velia / Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Ilustraciones 10 y 11: Tomba della caccia e pesca, Tarquinia, a partir de Pietro Romanelli, *Le pitture della Tomba «caccia e pesca»*, Roma, 1938.

Ilustración 12: *Skyphos* hallado en la necrópolis de Ritsona (Beocia). Tebas, Archaiologikon Mouseion, inv. Rhitsona 18.78. © Hellenic Ministry of Culture and Sports. Ephorate of

Antiquities of Boeotia. Editada por Thomas Zachmann (Universidad de Tubinga).

Ilustración 13: *Cílica*. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8024. © Photograph 2021 Museum of Fine Arts, Boston.

Ilustración 14: Tasos, acantilados de Kalami. © Diamantis Panagiotopoulos.

Ilustración 14a: Tasos, acantilados de Kalami, con inscripciones *kalós*. © École Française d'Athènes (EFA). Photo Yvon Garlan.

Ilustración 15: Folégandros, gruta Chrisospilia. © Diaplous Travel, Pholegandros.

Ilustración 15a: Folégandros, gruta Chrisospilia, inscripciones de visitantes. © Hellenic Ministry of Culture and Sports, Ephorate of Palaeoanthropology and Spelaeology.

Ilustración 16: Ánfora. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 106463. © Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom.

Ilustración 17: Ánfora. París, Musée du Louvre, inv. F 203. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre). Photo Hervé Lewandowski.

Ilustración 18: Espejo de bronce de tapa abatible. Élide, Archaiologikon Moiseion, inv. M 1446. © Xeni Arapogianni.

Ilustración 19: *Craterisco*. Braurón, Archaiologikon Mouseion, inv. 548. © Hellenic Ministry of Culture and Sports. Ephorate of Eastern Attica.

Ilustración 20: Esquema de las etapas de la vida de los hombres y las mujeres en Grecia. Diseño de Hubert Vögele. © T. Hölscher.

Ilustración 21: Esquema de la estructura espacial de la polis griega. Diseño de Hubert Vögele. © T. Hölscher

Ilustración 22: Mapa del Ática, con gimnasios de Atenas y santuarios de Artemisa en Braurón y Muniquia. © T. Hölscher. Diseño de Hubert Vögele, sobre la base de Hermann F. Mussche, *Thorikos*, 1998, fig. 1.

Ilustración 23: Crátera de cáliz. Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung (colección de arte antiguo), inv. F2180. © Antikensammlung, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz. Photo Johannes Laurentius.

Ilustración 24: *Cílica*. Londres, British Museum, inv. 1892,0718.7

(E 46). © The Trustees of the British Museum.

Ilustración 25: Hidria. Wurzburgo, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. HA 32. Hacia 520-510 a. C. © Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Photo P. Neckermann.

Ilustración 26: *Estamno*. París, Musée du Louvre, inv. G 186. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre). Photo Tony Querrec.

Ilustración 27: *Cílica*. Londres, British Museum, inv. E 48. © The Trustees of the British Museum.

Ilustración 28: *Cílica*. Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung (colección de arte antiguo), inv. 2291. © Antikensammlung, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz. Photo Johannes Laurentius.

Ilustración 29: Hidria. Heidelberg, Antikensammlung der Universität, inv. 83 / 1. © Antikensammlung der Universität Heidelberg. Photo Hubert Vogele.

Ilustración 30: Crátera de campana. Siracusa, Museo Regionale, inv. 23910. © Su autorizzazione del Parco archeologico e paesistico di Siracusa, Eloro, Villa del Tellaro e Akrai.

Illustration 31: *Cílica*. París, Musée du Louvre, inv. G 104. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre). Photo Stéphane Maréchalle.

Ilustración 32: Didracma de Tarento. Berlín, Staatliche Museen, Münzkabinett (colección numismática), IKMK 18214527. © Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett. Photo Dirk Sonnenwald.

Ilustración 33: Copa. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 64608. © Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom.

Ilustración 34: *Lécito*. Princeton, University Museum, inv. 2014-33. © Princeton, University Museum.

Ilustración 35: Estamno. Londres, British Museum, inv. E 440. © The Trustees of the British Museum.

Ilustración 36: *Cílica*. Múnich, Staatliche Antikensammlungen, inv. 2044. © München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Photo Renate Kühling.

Ilustración 37: *Cílica*. París, Musée du Louvre, inv. G 92. © RMN-

Grand Palais (Musée du Louvre). Photo Stéphane Maréchalle.

Ilustración 38: Crátera de cáliz. Londres, British Museum, inv. E 466. © Universität Basel, Archäologisches Institut, Fotoarchiv.

Ilustración 39: *Pélice*. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 113394. © Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom.

Ilustración 40: *Cílica*. Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung (colección de arte antiguo), inv. F 2279. © Antikensammlung, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz. Photo Johannes Laurentius.

Ilustración 41: Ánfora. Múnich, Staatliche Antikensammlungen, inv. 2322. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München. Photo Renate Kühling.

Ilustración 42: Relieve funerario (?). Cos, Archaiologikon Mouseion, inv. 43. © Deutsches Archäologisches Institut Athen D.DAI-Ath-Kos 43. Photo: Eva-Maria Czakó.

Notas

1. Traducción de Elzbieta Bortkiewicz y Abraham Gragera, *Pensamientos despeinados*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2014. (*N. de la t.*)

1. Traducción de Francisco R. Adrados, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos vii-v a. C.)*, volumen ii, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tirant lo Blanch, Madrid, 2010. (*N. de la t.*)

1. Traducción al castellano de Fernando García Romero, *Odas y fragmentos*, Editorial Gredos, Madrid, 1988. (*N. de la t.*)

2. Traducción de Luis Segalá, Espasa Libros, Barcelona, 2010. (*N. de la t.*)

The translation of this work was supported by a grant from the Goethe-Institut

El nadador de Paestum. Juventud, eros y mar en la antigua Grecia
Tonio Hölscher

No se permite la reproducción total o parcial de este libro,
ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión
en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico,
mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos,
sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción
de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito
contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes
del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com
o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Título original: *Der Taucher von Paestum. Jugend, Eros und das Meer im antiken Griechenland*

© 2021 Klett-Cotta - J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart
Edición en español publicada por acuerdo con Michael Gaeb Literary Agency

© de la traducción, Lara Cortés, 2022

© del diseño de la cubierta, Planeta Arte & Diseño
© de la fotografía de la cubierta, Eric Lessing / Album

© Editorial Planeta, S. A., 2022
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
www.ed-critica.es
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): septiembre 2022

ISBN: 978-84-9199-453-4 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

¡Síguenos en redes sociales!